ALLAN JANIK
STEPHEN TOULMIN

VIENA LUI WITTGENSTEIN

Traducere şi note de
MIRCEA FLONTA

HUMANITAS
BUCUREŞTI

Coperta
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

ALLAN JANIK & STEPHEN TOULMIN
WITTGENSTEIN'S VIENNA

A Touchstone Book
Published by Simon & Schuster
A Division of Simon & Schuster, Inc.
Simon & Schuster Building
Rockefeller Center, New York

ISBN 973–28–0836–5

Nota traducătorului

Cartea de față are două versiuni: originalul publicat în America, în 1973, şi versiunea în limba germană, care apare în 1984. Ultima reprezintă considerabil mai mult decît o simplă traducere a originalului. În *Cuvîntul înainte* la ediția germană, autorii vorbesc despre „schimbări şi îmbunătățiri“. Schimbările pe care le semnalează ei merg de la suprimarea unui capitol şi rescrierea parțială a altor capitole, la corectarea unor greşeli şi scăpări de ordin faptic şi la revizuiri stilistice. Toate aceste „schimbări şi îmbunătățiri“ au fost operate, cu acordul autorilor, de către realizatorul versiunii germane. El se explică în *Postfața* sa. Este motivul pentru care această postfață a fost plasată, în traducerea românească, după cuvintele înainte ale autorilor la cele două versiuni ale cărții. Reinhard Merkel, care a realizat versiunea germană, cu asistența lui Allan Janik şi a lui Marcel Faust, o caracterizează pe aceasta ca o retuşare (*Überbearbeitung*) şi o prelucrare (*Bearbeitung*) a textului original. Sînt indicate schimbările şi actualizările pe care le-a operat în fiecare capitol. În mod firesc, traducerea în limba română a fost făcută după ultima versiune, versiunea revizuită în limba germană a cărții, o versiune autorizată de autorii originalului şi realizată în colaborare cu unul dintre ei. În cazul tuturor acelor pasaje în care textele celor două versiuni nu se deosebesc în mod semnificativ şi, prin urmare, autorul versiunii germane a realizat, în principal, o traducere, traducerea românească a fost făcută şi prin raportare la originalul în limba engleză.

Îi mulțumesc profesorului Ion Ianoşi care m-a ajutat să identific pasajele citate de autori din cartea lui Robert Musil *Omul fără însuşiri*. Îi rămîn îndatorat doamnei Daniela Ştefănescu care a realizat o confruntare deosebit de atentă a traducerii cu originalul. Am fost astfel ferit nu numai de unele scăpări dar şi de greşeli supărătoare, iar sugestiile doamnei Ştefănescu au contribuit, nu în mică măsură, la creşterea calității stilistice a textului.

MIRCEA FLONTA

Prefață

Ludwig Wittgenstein este cel mai bine cunoscut prin cele două opere filozofice principale ale sale, *Tractatus Logico-Philosophicus*, care a apărut la scurt timp după primul război mondial, și *Philosophische Untersuchungen* (*Cercetări filozofice*), la care a lucrat pînă la moartea sa, în anul 1951.

Lăsînd la o parte scrierile sale publicate, Wittgenstein a fost de asemenea un om remarcabil, care a crescut într-o ambianță remarcabilă. El și-a petrecut copilăria și tinerețea într-o familie și într-o casă ce constituia unul din centrele culturale ale Vienei între anii 1885 și 1914, adică pe vremea uneia din cele mai fecunde, originale și creatoare perioade în domeniile artei și arhitecturii, muzicii și literaturii, psihologiei și filozofiei. Și oricine a avut ocazia să-l cunoască personal pe Wittgenstein observa curînd că el avea interese și cunoștințe în toate aceste domenii și în altele. De aceea am încercat, în această carte, să schițăm un tablou al Vienei habsburgice tîrzii și al vieții ei culturale. Credem că prezentînd acest tablou vom putea să facem mai bine înțelese preocupările intelectuale ale lui Wittgenstein, precum și realizările sale.

Totodată, trebuie să spunem de la început că această carte nu este în nici un fel o biografie a lui Wittgenstein, fie ea una personală sau intelectuală. Ne interesează aici, dimpotrivă, o problemă specifică, definită la sfîrșitul primului capitol, și o soluție ipotetică a acestei probleme care, dacă este bine întemeiată, va servi la restabilirea semnificației legăturilor dintre Wittgenstein și gîndirea și arta de expresie germană a Vienei vremii sale, a acelor legături ce au fost puse în umbră ca urmare a raporturilor sale cu filozofii de limbă engleză, bunăoară din Cambridge și Cornell. Pentru a aborda cu succes această problematică am fost siliți — ținînd seama de natura lucrului — să adunăm un corp substanțial de material probator, cu deosebire în ceea ce privește asemenea figuri relativ puțin familiare* cum sînt Karl Kraus și Fritz Mauthner. Ne-am decis ca, în loc de a sacrifica prea mult din materialul adunat pentru a ne concentra numai asupra lui Wittgenstein, să prezentăm întreaga imagine, în toată bogăția și complexitatea ei, într-un fel care să facă din Wittgenstein figura crucială, dar nu sin-

---

* În mediul cultural de limbă engleză, îndeosebi (*n.t.*).

gurul om ce stă pe scenă. Făcînd abstracţie de orice altceva, avem impresia că acestea sînt premisele unei prezentări vii!

Trebuie adăugate cîteva observaţii cu caracter explicativ privitoare la structura cărţii şi la natura afirmaţiilor pe care le vom face în desfăşurarea argumentării pe care o cuprinde. În primul rînd, capitolul 2 nu intenţionează să ofere o istorie de tip convenţional a imperiului habsburgic tîrziu. (În acest scop s-ar cere o persoană cu talentele şi experienţa unui Carl Schorske.) Mai degrabă, el reprezintă o colecţie de episoade exemplare şi teme, alese spre a oferi fundalul pentru analiza ce urmează. El se sprijină, în parte, pe rememorări autobiografice ale unor martori ca Bruno Walter şi Stefan Zweig şi pe scrieri ale unor autori contemporani ca Robert Musil, în parte pe convorbiri cu un mare număr de prieteni şi cunoştinţe în Viena şi în alte locuri, în parte pe autorităţi istorice consacrate. Pentru cel ce cunoaşte scrierile lui Musil şi Schorske capitolul nu va conţine surprize. Dimpotrivă, unul din lucrurile cele mai izbitoare pe care le-am aflat pregătind acest capitol a fost unanimitatea — împinsă adesea pînă la alegerea cuvintelor — dintre relatările şi descrierile diferiţilor autori şi interlocutori pe care ne-am sprijinit.

Altfel stau lucrurile cu capitolul 3 despre Karl Kraus. Pînă acum studiile ştiinţifice asupra lui Kraus au fost, în spaţiul de limbă engleză, în principal literare (cele ale lui Zohn şi Iggers) sau istorice (cel al lui Frank Field). Deşi discuţia noastră nu contrazice sau nu depăşeşte în mod serios aceste studii, ea trece dincolo de ele, propunînd o nouă interpretare filozofică şi etică a scrierilor şi părerilor lui Kraus. Însemnătatea centrală pe care i-am acordat-o lui Kraus, ca voce reprezentativă pentru împotrivirea morală faţă de spiritul timpului, reprezintă unul din punctele în care această carte face afirmaţii noi şi va trebui judecată ca atare. Într-o anumită măsură, acelaşi lucru este adevărat cu privire la felul în care i-am opus pe Ludwig Wittgenstein şi Fritz Mauthner. Cu toate că Wittgenstein a contrapus în mod explicit propria lui abordare filozofică celei a lui Mauthner într-un pasaj central al *Tractatus*-ului, nu avem nici o altă dovadă că *Tractatus*-ul însuşi a fost în fapt conceput ca o replică la critica mai timpurie a limbajului întreprinsă de Mauthner. În această privinţă, punctul nostru de vedere asupra relaţiilor dintre Mauthner şi Wittgenstein este pronunţat ipotetic.

Un cuvînt cu privire la modul cum ne-am împărţit munca: munca principală de pregătire a capitolelor 2, 3, 4 şi 5 a fost întreprinsă de Allan Janik, cea pentru capitolele 1, 7, 8 şi 9 de Stephen Toulmin, în timp ce aceea efectuată pentru capitolul 6 a fost comună. Am redactat însă împreună întreaga carte şi am căzut de acord asupra formei ultime a textului. Ţinînd seama de caracterul neortodox al punctului de vedere central susţinut aici şi de marile deosebiri în ceea ce priveşte fundalul de la care a plecat fiecare din noi şi direcţiile de abordare, a fost o surpriză şi o încîntare să vedem cît de repede şi de uşor am putut să ajungem la un acord în toate punctele esenţiale. Mai precis, Stephen Toulmin l-a cunoscut personal pe Wittgenstein şi a stu-

diat cu el în 1941 şi din nou în 1946–47 şi s-a apropiat de opera lui în primul rînd venind dinspre fizică, filozofia ştiinţei şi psihologia filozofică. Allan Janik s-a apropiat de opera lui Wittgenstein mult mai tîrziu, cu o pregătire anterioară în etică, filozofie generală şi istorie a ideilor. El a scris la Universitatea Villanova o teză de masterat asupra relaţiilor de paralelism dintre Schopenhauer şi Wittgenstein şi o teză de doctorat la Universitatea Brandeis; mult din aceasta din urmă este încorporat în cartea de faţă. În ciuda acestor deosebiri, nu ne-a fost greu să ajungem la un punct de vedere comun asupra operei lui Wittgenstein şi a semnificaţiei ei, punct de vedere ce diferă în mod pronunţat de „interpretarea consacrată“ — aşa cum apare ea în comentarii ca cele ale lui Max Black şi Elizabeth Anscombe —, interpretare ce se sprijină în mod exclusiv pe asocierea lui Wittgenstein cu logicienii Gottlob Frege şi Bertrand Russell. În această privinţă, am fost încurajaţi de convorbiri cu profesorul G. H. von Wright şi alţii, a căror familiarizare cu fizica, filozofia şi literatura de limbă germană ale epocii i-a făcut conştienţi cît de necesar este ca Wittgenstein să fie considerat nu numai ca logician şi filozof al limbajului, ci şi ca vienez şi ca o persoană ce a studiat fizica teoretică şi ingineria.

Numeroşi prieteni în Statele Unite, în Austria şi în alte locuri ne-au ajutat în munca noastră. Michael Slattery (Villanova) l-a introdus la început pe Allan Janik în temă şi a rămas un valoros observator şi critic. Harry Zohn (Brandeis) a oferit în mod generos sfaturi şi ajutor din cunoştinţele sale cuprinzătoare asupra epocii habsburgice tîrzii. O parte din munca pregătitoare pentru carte a fost inclusă într-un articol pentru revista *Encounter* şi într-o comunicare susţinută la Colocviul de filozofie a ştiinţei din Boston, în ianuarie 1969. La Viena, Allan Janik a purtat convorbiri cuprinzătoare cu multe persoane. Printre cei ce au depus eforturi cu totul deosebite pentru a ne ajuta au fost Marcel Faust, Raoul Kneucker, Rudolf Koder, ca şi dr Paul Schick şi soţia sa, Sophie Schick. Aceeaşi apreciere este valabilă cu privire la Walter Methlagl de la Arhiva Brenner din Innsbruck. De asemenea, corpul de referenţi ai Bibliotecii naţionale austriece şi ai Bibliotecii universitare din Viena a reprezentat tot timpul un mare ajutor.

Înainte de toate, sîntem bucuroşi să exprimăm cele mai calde mulţumiri tuturor acelor membri ai familiei Wittgenstein care ne-au oferit atît de multă informaţie şi o imagine atît de vie despre Wittgenstein omul, fundalul său familial şi mediul în care a crescut, cu deosebire nepotului său Thomas Stonborough, fără a cărui colaborare voluntară şi generoasă întreaga noastră muncă ar fi fost cu mult mai grea. „Atmosfera de umanitate şi cultură atotpătrunzătoare“, pe care Bruno Walter a găsit-o la răscrucea secolului în sînul familiei Wittgenstein, nu s-a micşorat cîtuşi de puţin o dată cu curgerea timpului.

ALLAN S. JANIK

1972 STEPHEN E. TOULMIN

Cuvînt înainte
la versiunea germană

Deoarece traducerea germană conține o serie de schimbări și îmbunătățiri față de versiunea americană, este necesar să i se explice cititorului deosebirile dintre cele două texte. Originalul american a trebuit să se refere la surse bibliografice și date istorice ce sînt aici lăsate la o parte deoarece ele sînt general cunoscute cititorului german.* Capitolul 3 despre Karl Kraus a suferit o revizuire radicală: au trebuit să fie citate texte ce ilustrează mai bine punctul nostru de vedere în fața publicului german. Capitolul 9 al versiunii americane, epilogul, a căzut deoarece el punea în evidență, în primul rînd, însemnătatea cercetării noastre pentru contextul politic american la sfîrșitul anilor '60 și la începutul anilor '70. Ne-am decis să facem acest lucru pentru a nu-l abate pe cititorul german de la sîmburele argumentării noastre, și anume de la dimensiunea etică a operei lui Wittgenstein. În afară de acestea, în anumite locuri textul a fost revizuit din punct de vedere stilistic. În sfîrșit, au fost corectate multe greșeli de ordin faptic ce s-au strecurat în mod insidios în original. Pe scurt, în timp ce amănunte au fost modificate, substanța argumentării noastre a fost păstrată.

Mulțumim numeroșilor prieteni dar și criticilor ce au semnalat anumite inadvertențe din text. Mulțumiri deosebite li se cuvin lui Reinhard Merkel și Marcel Faust, fără de care această ediție germană nu ar fi apărut.

ALLAN JANIK
STEPHEN TOULMIN

Primăvara lui 1983

---

* Și europeanului instruit în genere (*n.t.*).

Postfaţa traducătorului la versiunea germană

Viena lui Wittgenstein a apărut acum mai mult de zece ani. A fost prima încercare mai serioasă de a-l elibera pe filozoful probabil cel mai însemnat al secolului nostru din cleştele unei duble neînţelegeri istorico-filozofice. „Bîntuit de favoarea şi ura partidelor, reprezentarea caracterului său oscilează în istorie", această constatare din prologul lui Schiller la *Wallenstein* a putut fi făcută şi în cazul lui Wittgenstein şi problema nu a fost de a decide în cearta „partidelor", ci de a arăta că ambele greşesc. În filozofia engleză şi americană, Wittgenstein a fost socotit (şi este socotit uneori şi astăzi) exclusiv ca părintele spiritual deosebit de merituos al celor două influente orientări filozofice ale acestui secol: cea a empirismului logic şi cea a filozofiei analitice.[1] Dimpotrivă, filozofiei germane postbelice, care a manifestat pînă în anii '60 tendinţa nefericită de a reuni şi de a respinge cele două orientări anglo-saxone amintite mai sus (şi chiar ceva în plus) în strînsoarea etichetei neclare „pozitivism", Wittgenstein i-a apărut drept avocat tocmai al acestor *diaboli positivistici* care erau identificaţi cu un fior de groază ca duşmanul sau, într-un mod mai distins, ca „negarea filozofiei".[2] O privire retrospectivă asupra acestei istorii a receptării lui Wittgenstein nu este lipsită de un anumit farmec ironic: taberele duşmane ale filozofiei de limbă engleză şi de limbă germană au fost, cel puţin în ceea ce priveşte caracterizarea lui Wittgenstein, în mare măsură de acord. Şi ceea ce pentru o parte era huhurez, pentru cealaltă parte era pur şi simplu privighetoare. De greşit greşeau amîndouă părţile.

Pe acest fundal de catalogări perspectiviste, corectarea imaginii curente asupra lui Wittgenstein a trebuit să înceapă cu o reflecţie retrospectivă asupra temeiurilor cultural-istorice ale vieţii şi gîndirii sale în Viena de la răscrucea secolelor. Începutul în această privinţă l-au făcut — cu amintirile şi cercetările speciale corespunzătoare — George Henrik von Wright, Paul Engelmann şi Werner Kraft.[3] Cartea lui Janik şi Toulmin şi-a propus să reunească şi să ducă mai departe firele separate într-un tablou cuprinzător al configuraţiei spirituale a lui Wittgenstein, în orizontul istoriei ideilor ce schiţează profilul Kakaniei* pe cale de dispariţie. S-au conturat astfel,

---

* Numele împărăţiei austro-ungare în romanul lui Robert Musil *Omul fără însuşiri*. Vezi şi nota de la p. 17 (*n.t.*).

oarecum, liniile mari ale unui program de cercetare istorico-filozofic ale cărui impulsuri au fost receptate de atunci în feluri diferite[4] şi care a dus — înainte de toate în convergenţă cu publicaţii biografice mai noi despre Wittgenstein[5] — la o schimbare încă neîncheiată în înţelegerea lui Wittgenstein în Europa şi America. Cea mai clară şi însemnată confirmare a ideilor sale de bază a cunoscut această carte în 1977 cînd, patru ani după apariţia ei, din manuscrisele lui Wittgenstein a fost publicată selecţia *Vernischte Bemerkungen*, în care se spune: „Aşa m-au influenţat Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa."**

Această observaţie arată de îndată greutăţile pe care le avea de întîmpinat traducerea germană şi revizuirea (*Überarbeitung*) unui text ca *Wittgenstein's Vienna* după mai mult de zece ani de la apariţia lui. Numele celor care l-au inspirat, pe care îi menţionează Wittgenstein, conturează un spaţiu cultural-istoric ce reuneşte fundamente intelectuale importante din istoria literaturii, filozofiei şi ştiinţei secolului XX. În toate aceste domenii, cercetări speciale întreprinse tocmai în ultimii zece ani au adus o abundenţă de puncte de vedere noi şi mai adînci în acea sferă care a fost conturată în cartea lui Janik şi Toulmin ca lumea spirituală a lui Wittgenstein. Spune mult despre soliditatea fundamentului ideatic al *Vienei lui Wittgenstein* faptul că reflecţiile fundamentale pe care le cuprinde au fost confirmate fără excepţie de rezultatele acestor cercetări. A devenit acum posibilă, fireşte, o expunere mai cuprinzătoare şi mai exactă a acelor idei fundamentale şi a bazei lor faptice. Prelucrarea germană a întreprins, în limita forţelor şi mijloacelor disponibile, opera de punere în valoare a acestor noi posibilităţi. În particular merită să fie amintite următoarele:

1. Cel mai departe a fost dusă revizuirea capitolului 3 despre „Karl Kraus şi ultimele zile ale Vienei". O dată cu retipărirea revistei *Die Fackel* a lui Kraus[6], care a făcut-o pentru prima dată accesibilă unui public mai larg, cercetarea operei lui Kraus a sporit considerabil în proporţii în ultimii ani. Pe această bază şi pe cea oferită chiar de *Die Fackel*, ca şi prin orientarea după acel standard ce dă mai departe măsura şi indică direcţia, standard reprezentat de cercetările deschizătoare de drumuri ale lui Werner Kraft, Heinrich Fischer şi Paul Schick, consideraţiile capitolului au fost mai adînc ancorate în solul gîndirii şi creaţiei lui Kraus decît le-a stat în putinţă lui Janik şi Toulmin în 1973.

2. Munca asupra capitolului 4 a profitat înainte de toate de reeditarea scrierilor lui Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen, Trotzdem* şi *Die Potemkinsche Stadt*[7], de excelenta lucrare a lui B. Rukschcios şi R. Schachel asupra lui Loos[8] şi de versiunea germană lărgită a culegerii de articole a lui Arnold Schönberg, *Style and Idea*, care a apărut în 1976, ca prim volum

** L. Wittgenstein, *Însemnări postume 1914–1951*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 46 (*n.t.*).

al proiectatei ediţii Schönberg.[9] În capitolul 5, pasajele despre Fritz Mauthner au putut fi în anumite privinţe prelucrate mai clar şi mai diferenţiat datorită reapariţiei operelor principale, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*[10] şi *Wörterbuch der Philosophie*[11], ca şi a remarcabilei lucrări biografice a lui Joachim Kühn despre Mauthner.[12] Capitolele 6 şi 7 au fost extinse în anumite locuri cu informaţii semnificative şi, ca şi celelalte, eliberate de inadvertenţe şi inexactităţi faptice. Capitolele 1, 2 şi 8 au rămas, abstracţie făcînd de mici corecturi, neschimbate.

3. Sporite, şi în anumite privinţe extinse, au fost citatele din literatura invocată ca dovadă. Citatele din ediţiile în engleză ale lucrărilor germane şi austriece au fost date după textele originale corespunzătoare. Reţeaua argumentării şi producerii de probe în carte a devenit astfel mai deasă şi mai rezistentă.

Wittgenstein s-a temut de-a lungul vieţii sale că gîndirea şi creaţia lui vor fi răstălmăcite şi că riscă să nu lase după el mai mult decît ecoul golit de idei al unui jargon. În toamna lui 1948, el spunea într-o convorbire cu prietenul său Maurice O'C. Drury: „Ideile mele de bază s-au născut într-o perioadă foarte timpurie a vieţii mele."[13] *Viena lui Wittgenstein* poate fi citită şi ca încercare de a contribui, cu adevărul acestei remarci, la infirmarea acelei temeri.

REINHARD MERKEL

1
Introducere: probleme și metode

Subiectul nostru are patru părți: o carte și semnificația ei; un om și ideile sale; o cultură și preocupările ei; o societate și problemele ei. Societatea este Kakania*, cu alte cuvinte Viena Habsburgilor în ultimii 25 sau 30 de ani ai imperiului austro-ungar, așa cum a fost caracterizat cu pătrunzătoare ironie de Robert Musil în primul volum al romanului său *Omul fără însușiri*. Cultura este cultura secolului XX la începuturile ei: „modernismul" începutului secolului reprezentat de bărbați ca Sigmund Freud, Arnold Schönberg, Adolf Loos, Oskar Kokoschka și Ernst Mach. Omul este Ludwig Wittgenstein, fiul cel mai tînăr al celui mai de seamă magnat al oțelului și patron al artelor din Viena, care a renunțat la simbolurile exterioare ale înaltei burghezii și la averea familiei în favoarea unei vieți de o simplitate și austeritate tolstoiene. Cartea este *Tractatus Logico-Philosophicus* sau *Logisch-philosophische Abhandlung*[1], un text extrem de aforistic și condensat asupra filozofiei limbajului, care pretinde să fi găsit în esență soluția irevocabilă a problemelor[2], recunoscut de la început ca una din lucrările-cheie ale vremii sale[3], și care rămîne totuși pînă astăzi una din cărțile cele mai deschise interpretării din cele ce au fost scrise vreodată — o enigmă sau un *roman à clef* pentru care cititorul poate produce o duzină de interpretări diferite.

Țelul nostru este, ținînd seama de standardele academice, unul radical; să utilizăm fiecare din cele patru teme ca pe o oglindă în care să le reflectăm și să le studiem pe celelalte. Dacă nu ne înșelăm, slăbiciunea fundamentală care s-a manifestat în declinul și căderea Imperiului habsburgic a exercitat o influență profundă în viața și așteptările cetățenilor săi, modelînd și condiționînd preocupările principale și comune ale artiștilor și scriitorilor în toate domeniile gîndirii și culturii, chiar și în cele mai abstracte. Pe de altă parte, produsele culturale ale Kakaniei împărtășesc anumite tră-

---

* Acest nume a fost născocit de Robert Musil; el combină două sensuri la niveluri diferite. La suprafață este o invenție ce pornește de la inițialele k.k. sau k. și k., semnificînd „imperial-regal" (kaiserlich-königlich) sau „imperial și regal", inițiale ce disting toate instituțiile principale ale Imperiului habsburgic. Dar pentru oricine este familiarizat cu limbajul german folosit în camera copiilor, numele poartă de asemenea sensul secundar „excremente" sau „țară a ceea ce este evacuat din intestine". (*Nota autorilor*)

sături caracteristice ce vorbesc despre și aruncă lumină pe contextul social, politic și etic în care au luat naștere. Vom arăta că aceste trăsături sînt exprimate deosebit de concis în *Tractatus*-ul lui Wittgenstein.

Cel care formulează o asemenea teză trebuie să fie de îndată conștient de opoziția pe care o va suscita deja *forma* ei, precum și de serioasele probleme privitoare la demersurile mentale și probele care sînt implicate în mod necesar în apărarea ei.[4] De aceea vom începe prin a indica în mod direct de ce, după părerea noastră, fiecare din cele patru teme alese ridică în fața analizei științifice ortodoxe probleme speciale și paradoxuri și cer ipoteze de un anumit fel ce sînt în mod specific interdisciplinare.

Soluțiile noastre ipotetice date acestor paradoxuri „kakaniene“ nu vor avea nimic mistificator sau fastuos. Departe de a propune un *Zeitgeist* sau o altă *virtus dormitiva* asemănătoare de natură istorică, o cheie neadecvată pentru analiza noastră explicativă, vom atrage pur și simplu atenția („vom aduna laolaltă amintiri“) asupra unui număr de fapte bine stabilite cu privire la situația socială și culturală din ultimii ani ai Imperiului habsburgic. Și vom adăuga, drept „premise ce lipsesc“ în argumentarea noastră, un număr strict limitat de ipoteze suplimentare, dintre care unele sînt de îndată susceptibile să constituie obiectul unei susțineri și confirmări indirecte.

Celelalte probleme asupra cărora ne vom concentra iau naștere în felul următor. Să presupunem că am aborda cercetarea ultimelor zile ale Imperiului austro-ungar — sau, așa cum le-a numit ironic Karl Kraus, *Die letzten Tagen der Menschheit*[5] (*Ultimele zile ale omenirii*) — respectînd în mod absolut „diviziunea acceptată a activității academice în cîmpuri de cercetare“ separate, fiecare cu mulțimea ei „consacrată“ de metode și interogații proprii. Rezultatul ar fi că, încă înainte de a începe discuția propriu-zisă a celor patru teme, am fi detașat și separat atît problemele pe care avem voie să le punem, cît și considerațiile ce ne sînt îngăduite.

Dacă am fi acceptat această supoziție, istoria politică și constituțională a regimului habsburgic ar fi trebuit să fie cercetată ca un subiect separat. O relatare narativă a izbînzilor și insucceselor sale între 1890 și 1919 ar fi trebuit probabil să pornească de la acțiunile și motivele împăratului Franz Joseph și ale arhiducelui Franz Ferdinand, de la convorbirile lui Ährenthal și Izvolski, de la atitudinile tuturor partidelor și naționalităților, de la acțiunea distrugătoare a procesului de înaltă trădare din 1909 de la Zagreb și a afacerii Friedjung legate de acesta, precum și a ascensiunii lui Thomas Masaryk. Originea sistemului muzical dodecafonic al lui Schönberg este ceva cu totul diferit. Istoricul muzicii ar trebui să-și concentreze probabil atenția în acest caz asupra problemelor tehnice puse în evidență de epuizarea sistemului bitonal la Wagner, Richard Strauss și în operele anterioare ale lui Schönberg însuși. (Lui i-ar trece prin minte imediat că relațiile lui Schönberg cu un ziarist cum a fost Kraus ar fi putut avea vreo semnificație nemijlocită pentru înțelegerea teoriilor sale muzicale.) Același lucru

este valabil pentru explozia artistică prin care pictorii *Secesiunii* s-au distanțat de maniera consacrată a artei academice ortodoxe, pentru începuturile „pozitivismului juridic“ în jurisprudența lui Hans Kelsen, pentru aspirațiile și reușitele literare ale lui Rilke și Hofmannsthal, pentru metodele analitice ale termodinamicii statistice a lui Boltzmann, pentru contribuțiile lui Adolf Loos și Otto Wagner ca precursori ai școlii de arhitectură *Bauhaus* și pentru programul filozofic al Cercului de la Viena. În fiecare caz abordarea ortodoxă a evoluțiilor în discuție a fost aceea de a le trata ca episoade într-o istorie mai mult sau mai puțin separată, să zicem a picturii, teoriei juridice, arhitecturii sau epistemologiei. Orice sugestie în sensul că interacțiunile acestor domenii ar fi putut să fie tot atît de importante ca și evoluția lor internă ar fi considerată, fără entuziasm, doar după ce toți factorii interni ar fi fost epuizați într-un fel ce poate fi probat.

Cît privește viața și caracterul unui om ca Ludwig Wittgenstein, care a devenit celebru — ba chiar legendar — datorită idiosincrasiilor sale personale și izbucnirilor temperamentale, ar părea la prima vedere aproape indispensabil ca ele să fie lăsate la o parte atunci cînd evaluăm contribuțiile sale intelectuale directe la dezbaterea filozofică.[6] Dacă examinăm însă *Tractatus*-ul din punctul de vedere al istoricilor logicii sau al filozofilor limbajului se pare că nu putem să facem nimic altceva decît să începem cu Gottlob Frege și Bertrand Russell, oameni către care s-a îndreptat în mod mărturisit admirația lui Wittgenstein, și să ne întrebăm în ce măsură inovațiile formale și conceptuale ale lui Wittgenstein l-au pus în situația să depășească dificultățile logice și filozofice lăsate nerezolvate de Russell și Frege.

Trebuie spus că acesta *ar fi* drumul ce ar trebui urmat neapărat *atîta vreme cît presupunem* că mediul vienez ar putea fi înțeles pe deplin în termenii modalităților ortodoxe de cercetare academică. Cercetarea de față se sprijină, dimpotrivă — metodologic vorbind — pe supoziția opusă, și anume că trăsăturile distinctive ale situației sociale și culturale în Viena începutului secolului ne cer de la început să punem sub semnul întrebării abstracțiile inițiale pe care le implică separarea ortodoxă a unor sfere ca istoria constituțională, compoziția muzicală, teoria fizică, ziaristica, politica și logica filozofică. Pentru că atît timp cît socotim validitatea acestor abstracții drept absolută, unele dintre lucrurile cele mai izbitoare despre omul Wittgenstein și prima lui capodoperă filozofică despre modernismul vienez și fundalul lui habsburgic vor rămîne nu numai neexplicate, ci chiar inexplicabile. Pe de altă parte, aceleași trăsături pot deveni pe deplin inteligibile și își pierd aerul lor paradoxal cu o condiție, și anume aceea de a lua în considerare interacțiunile dintre (1) dezvoltarea socială și politică, (2) țelurile generale și preocupările în diferite domenii ale artei și științei de atunci, (3) atitudinea personală a lui Wittgenstein față de probleme ale moralității și valorilor și (4) problemele filozofiei, așa cum au fost înțelese ele

în Viena de pe la 1900 şi aşa cum le-a conceput probabil Wittgenstein însuşi cînd a început cercetările al căror produs final a fost *Tractatus*-ul.

Potrivit standardelor secolului al XIX-lea tîrziu, Austro-Ungaria, Dualismul austro-ungar sau Casa Habsburgilor — pentru a ne referi numai la trei din denumirile ei alternative — reprezintă una dintre „supraputerile recunoscute“, cu un teritoriu întins, o structură a puterii bine consolidată şi o lungă istorie a unei evidente stabilităţi a constituţiei. În 1918, opera politică de secole s-a prăbuşit însă ca un castel din cărţi de joc. În timp ce în 1945, de exemplu, Casa Imperială japoneză a păstrat destulă putere pentru a se înclina în faţa consecinţelor înfrîngerii militare fără urmări dezastruoase pentru dinastie şi în timp ce după 1918 Germania wilhelmiană şi-a păstrat unitatea politică înfăptuită de Bismarck, chiar dacă şi-a pierdut capul împărătesc, pentru supraputerea habsburgică înfrîngerea militară a fost urmată nu numai de prăbuşirea autorităţii monarhice dar şi a tuturor legăturilor existente pînă atunci ce conservau imperiul ca pe un întreg. Secole de-a rîndul existenţa Casei de Habsburg a fost un factor politic dominant — poate chiar *factorul* politic dominant — în toate teritoriile moştenite. Dar lăsînd la o parte stilul arhitectural al castelelor şi primăriilor oraşelor, precum şi comunităţile de limbă germană, să zicem din Transilvania şi Banat, Balcanii de astăzi nu păstrează nici o urmă care să arate că Imperiul habsburgic ar fi existat vreodată. El a dispărut lăsînd cu puţin mai multe urme decît ocupaţia hitleristă din 1938–1944 sau sfera de influenţă japoneză în anii 1941–1945. Chiar şi marele său rival, Imperiul otoman, a lăsat o urmă mai statornică în viaţa şi obiceiurile Balcanilor, aşa cum se poate vedea în regiuni ca Macedonia şi Serbia sudică, unde multe oraşe şi sate îşi păstrează moscheile iar limba turcă este încă un instrument acceptat de comunicare între satele ce vorbesc limbile greacă, valahă, slavă şi albaneză[7].

După citirea istoriilor politice standard ale Dualismului austro-ungar persistă o oarecare uimire că primul război mondial a putut avea un efect atît de catastrofal asupra puterii şi influenţei habsburgice. După ce au rezistat furtunilor revoluţionare din 1848, înfrîngerii militare suferite de partea Prusiei şi unei întregi serii de mişcări naţionaliste ale maghiarilor, cehilor, românilor şi slavilor din sud, ne putem întreba de ce s-au prăbuşit în mod atît de deplin şi de definitiv. Chiar şi o lucrare atît de cuprinzătoare şi prestigioasă cum este cartea lui C. A. Macartney, *The Habsburg Empire, 1790–1918*, ne informează mai bine asupra copacilor dar lasă pădurea mai departe în întuneric, aproape ca şi mai înainte. Dar pînă la urmă nu există motive pentru a fi surprinşi. Ţinînd seama de toate regulile jocului academic, prima îndatorire a unor asemenea lucrări este să sporească cunoaşterea noastră amănunţită asupra acelor discuţii politice, manevre, concordate, conferinţe şi decrete prin care şi-a căpătat conturul istoria constituţională a epocii şi a regimului în cauză. Iar acestea tind să ne abată de la cadrul mai larg al ideilor ştiinţifice, artistice şi filozofice, al atitudinilor etnice şi so-

ciale, al aspiraţiilor personale şi generale în care au avut loc toate aceste mişcări politice şi de ale căror caracteristici au depins influenţa şi acţiunea lor pe termen lung. Doar rareori au avut asemenea idei şi atitudini o relevanţă atît de directă pentru desfăşurarea nemijlocită a schimbării sociale şi politice ca în Austria de la răspîntia celor două secole.

Tot aşa, dacă considerăm arhitectura şi arta, ziaristica şi jurisprudenţa, filozofia şi poezia, muzica, drama şi sculptura din Viena la începutul secolului XX ca tot atîtea activităţi independente şi paralele, care s-au petrecut întîmplător în acelaşi loc şi în aceeaşi perioadă de timp, vom sfîrşi din nou prin acumularea unei mari cantităţi de informaţii tehnice amănunţite în fiecare domeniu separat, închizîndu-ne ochii în faţa faptului celui mai semnificativ privitor la toate acestea, anume că ele s-au petrecut toate tocmai în acelaşi loc şi în acelaşi timp. În această privinţă putem fi induşi uşor în eroare de deosebirile profunde dintre Viena habsburgică tîrzie — a cărei viaţă artistică şi culturală a fost preocuparea unui grup strîns sudat de artişti, muzicieni şi scriitori obişnuiţi să se întîlnească şi să discute aproape în fiecare zi, oameni pentru care nevoia de specializare profesională nu însemna mare lucru — şi Marea Britanie sau America de astăzi, unde specializarea academică şi artistică este ceva de la sine înţeles şi diferitele domenii ale activităţii creatoare sînt cultivate într-o reală independenţă unele faţă de celelalte. Dacă cultura vieneză în jurul anului 1900 ar fi reflectat specializările noastre actuale, atunci separarea (de exemplu) a istoriei artei şi a istoriei literaturii ar fi fost într-adevăr legitimă şi relevantă. Ţinînd seama însă de felul cum au stat de fapt lucrurile, am trece cu vederea, spre paguba noastră, interdependenţa diferitelor arte şi ştiinţe vieneze.

A fost, oare, o simplă coincidenţă că începuturile muzicii dodecafonice, ale arhitecturii „moderne“, ale pozitivismului juridic şi ale pozitivismului logic, ale picturii nefigurative şi ale psihanalizei — pentru a nu mai aminti renaşterea interesului pentru Schopenhauer şi Kierkegaard — au avut loc toate în mod simultan şi au fost concentrate într-o măsură atît de mare în Viena? A fost oare doar un fapt biografic ciudat că tînărul dirijor Bruno Walter îl însoţea cu regularitate pe Gustav Mahler la reşedinţa familiei Wittgenstein din Viena şi că au descoperit în conversaţiile lor acel interes comun pentru filozofia kantiană care l-a determinat pe Mahler să-i dăruiască lui Walter cu ocazia Crăciunului anului 1894 operele complete ale lui Schopenhauer?[8] Şi nu a reprezentat, oare, nimic altceva decît o expresie a multilateralităţii personalităţii lui Arnold Schönberg faptul de a fi pictat o serie de pînze remarcabile şi de a fi scris cîteva eseuri cu totul remarcabile, anume în momentul culminant al activităţilor sale revoluţionare în calitate de compozitor şi teoretician muzical? Lucrurile ar părea să stea aşa pînă cînd aflăm că Schönberg i-a dăruit un exemplar al marelui său tratat muzical *Harmonielehre* ziaristului şi scriitorului Karl Kraus cu dedicaţia:

„Am învățat, poate, de la dumneavoastră mai mult decît are voie să învețe cineva de la altul dacă mai dorește să rămînă independent“.[9]

Dacă, dimpotrivă, sîntem gata să considerăm cu seriozitate activitatea și mărturia lui Schönberg, va trebui să modificăm metodele noastre de cercetare. De ce ne pare astăzi paradoxal că Schönberg muzicianul s-a recunoscut profund îndatorat unui scriitor cum a fost Kraus? Și de ce, într-un sens mai general, au ajuns metode artistice și intelectuale, care pînă la sfîrșitul anilor '80 se afirmaseră aproape fără contestare în atît de multe domenii, sub focul criticii și au fost dislocate în același moment din poziția lor de către modernismul care a fost uimirea și oroarea bunicilor noștri? Nu vom reuși niciodată să răspundem la aceste întrebări dacă ne vom concentra atenția în mod îngust, să zicem asupra noilor principii ale muzicii dodecafonice, a inovațiilor stilistice ale lui Klimt privind proporția, a ceea ce le datorează Freud lui Meynert și Breuer. Încă și mai puțin vom fi în măsură să ne lărgim perspectiva socială și să recunoaștem cum aceeași Vienă, mîndră de renumele ei ca „oraș al viselor“, a putut fi descrisă în același timp de către cel mai pătrunzător dintre criticii societății pe care i-a adăpostit drept „stațiune experimentală austriacă a prăbușirii lumii“[10].

Paradoxuri și contradicții asemănătoare deformează perspectiva noastră asupra lui Wittgenstein, atît ca om, cît și ca filozof. Așa cum s-a observat adesea, una din cele mai mari nenorociri ce îl pot lovi pe un scriitor înzestrat cu mare seriozitate intelectuală și cu puternică pasiune etică este aceea ca ideile sale să fie „naturalizate“ de către englezi. Întreaga indignare morală, săgețile politice și critica socială ale lui George Bernard Shaw au fost lipsite de putere din momentul în care publicul englez, pentru care a scris, l-a clasat ca pe un saltimbanc irlandez și scriitor de piese comice. Și cam aceeași soartă a configurat reputația curentă a lui Ludwig Wittgenstein, în orice caz atunci cînd este văzut de cei mai mulți din filozofii profesioniști de limbă engleză din Marea Britanie și America.

Atunci cînd, la sugestia lui Frege, Wittgenstein a intrat, pentru prima dată, în contact cu Russell și a fost atras în cercul fermecat al intelectualilor din Cambridge, care a înrîurit atît de mult viața lui înainte de 1914 și, din nou, după 1929, el a ajuns într-o situație culturală nouă și într-un grup de oameni activi, îndărătnici și perseverenți, cu preocupări clar profilate și o evoluție bine definită.[11] Russell îndeosebi a fost mai întîi încîntat, interesat și impresionat; pentru el era plăcut și măgulitor să știe că acest strălucitor tînăr străin acordă atît de multă atenție cercetărilor sale în logică și este, se pare, gata să preia problemele pe care Russell nu le-a rezolvat tocmai de la punctul în care le lăsase.[12] Este de aceea ușor de înțeles că Russell l-a socotit pe Wittgenstein un prieten și elev deosebit de talentat și a privit comentariile și textele sale cu totul din perspectiva propriilor sale probleme în logică și epistemologie. Și este de înțeles că abandonarea de mai tîrziu de către Wittgenstein a metodelor și problemelor formale, cvasimatematice,

în favoarea unei abordări mai discursive, „istoric-naturaliste" a limbajului omenesc, a trebuit să-i apară lui Russell ca o erezie, şi chiar ca o dezertare.[13] Deja faptul că Bertrand Russell l-a prezentat pe Wittgenstein celorlalţi filozofi din Cambridge, şi în acest fel întregii reţele de filozofi profesionişti de limbă engleză, a imprimat întregii interpretări ulterioare a ideilor lui Wittgenstein o pecete cambridgeană. Ca o consecinţă a acestui fapt s–a creat o prăpastie între vederile noastre asupra lui Wittgenstein ca filozof şi asupra lui Wittgenstein ca om. Fără îndoială, el a fost pentru colegii săi de la Cambridge o figură ciudată, sensibilă şi excentrică, cu o îmbrăcăminte neenglezească şi cu opinii sociale neenglezeşti, precum şi cu o seriozitate şi intensitate a sentimentelor morale cu totul neobişnuite. Aceştia erau însă gata să treacă cu vederea aceste ciudăţenii şi idiosincrasii ale unui străin, ţinînd seama de contribuţia unică pe care părea să o fi adus la dezvoltarea filozofiei englezeşti.

Atunci cînd Wittgenstein şi-a prezentat *Tractatus*-ul ca teză de doctorat, se spune că G. E. Moore ar fi trimis un referat ce conţinea cuvintele: „După părerea mea, această teză a domnului Wittgenstein este opera unui geniu; dar oricum ar sta lucrurile, ea atinge în mod sigur nivelul cerut pentru acordarea titlului de doctor în filozofie la Cambridge."[14] Şi el a rămas pînă la urmă un geniu în ochii colegilor şi ai urmaşilor săi de limbă engleză. Etichetîndu-l pe Wittgenstein drept un străin cu obiceiuri ciudate, cu un talent extraordinar, fenomenal, poate unic pentru invenţia filozofică, englezii au trecut în uitare impactul personalităţii sale şi pasiunii sale morale tot aşa de deplin cum neutralizaseră, mai înainte, învăţăturile sociale şi morale ale lui Shaw. Se pare că nu le-a trecut prin minte că ar putea să existe mai mult decît o legătură întîmplătoare între omul care a refuzat toate privilegiile tradiţionale ale unui *fellow* la Trinity College din Cambridge, care nu a fost văzut decît cu cămăşi deschise la gît şi una sau două hanorace cu fermoar, care sublinia cu pasiune, pe temeiuri etice şi estetice, că singurele filme ce merită să fie văzute sînt westernurile şi, pe de altă parte, filozoful ale cărui strălucite dezvoltări ale teoriilor lui Frege, Russell şi G. E. Moore au contribuit atît de mult la mersul înainte al discuţiei filozofice în Anglia. Neîndoielnic ceva ce ţine de mediul familial şi de educaţie ar putea explica particularităţile sale personale: „Vienez, ştiţi ce înseamnă; Freud şi toate acestea..." dar pînă una alta trebuie să ne concentrăm interesul profesional asupra aserţiunilor avansate de Wittgenstein în calitate de cercetător în logica formală şi de filozof al limbajului.

Aceasta a fost perspectiva din care l-au văzut pe Wittgenstein studenţii lui de la Cambridge şi în ultimii ani colegii de la catedra lui de filozofie, catedră care i-a fost acordată după pensionarea lui Moore.[15] Aceia dintre noi care au ascultat lecţiile lui în timpul celui de al doilea război mondial şi în timpul ultimilor doi ani de profesorat acolo, în 1946 şi 1947, au socotit mai departe ideile sale, felul său de a argumenta şi temele pe care le propunea

pentru discuție drept ceva cu totul original și propriu doar lui. Pe fundalul englezesc, învățămîntul lui din ultimii ani apărea într-adevăr ca unic și extraordinar, tot așa cum i-a apărut mai devreme *Tractatus*-ul lui Moore. La rîndul nostru, îi apăream lui Wittgenstein ca insuportabil de proști. El obișnuia să ne reproșeze fără înconjur că sîntem persoane care nu pot fi învățate și uneori nu mai credea că ne va putea face să ne apropiem de gîndurile la care ajunsese. Căci noi veniserăm cu propriile noastre probleme filozofice în încăperea lui sărac mobilată situată, ca un cuib de vulturi, sus în turnul lui Whewell Court. Și eram destul de mulțumiți să prindem exemplele și comparațiile ce constituiau o mare parte a cursurilor sale și să le raportăm la problemele noastre dinainte concepute, de tip anglo-american. Reproșurile lui le ignoram. În cel mai bun caz, le tratam drept glume; în cazul cel mai rău ele ne apăreau atunci ca o manifestare în plus a acelei aroganțe intelectuale care l-a făcut să vorbească în *Tractatus* despre „adevărul gîndurilor împărtășite aici" ca „inatacabil și definitiv" și de „dezlegarea definitivă" a problemelor filozofice.[16]

Trebuie să fie pusă acum, în mod retrospectiv, întrebarea dacă neînțelegerea mutuală dintre Wittgenstein și studenții lui din Cambridge a fost una *autentică*, dacă ea a fost într-adevăr atît de deplină și cuprinzătoare cum a crezut el în mod evident. Și dacă istoria pe care o vom povesti în această carte are vreo noimă, una din implicațiile ei va fi aceea că prejudecățile cu care s-au apropiat de el ascultătorii de limbă engleză i-au împiedicat pe aceștia, aproape cu desăvîșire, să înțeleagă esențialul a ceea ce spunea. Noi îl vedem ca pe o personalitate divizată, ca pe un filozof de limbă engleză înzestrat cu un geniu tehnic de o originalitate unică ce adera întîmplător, ca persoană, la un individualism moral și la un egalitarism extrem. Ar fi fost mai bine dacă am fi văzut în el un geniu vienez deplin și autentic care își exersa talentele și personalitatea, printre altele, în filozofie, trăind și lucrînd doar incidental în Anglia. În acea vreme, Wittgenstein părea să țească pînza întregii sale filozofii tîrzii, asemenea unui păianjen cu capacități intelectuale creatoare. De fapt, mare parte din materia asupra căreia lucra își avea origini despre care audiența lui de limbă engleză nu știa nimic. Multe dintre problemele asupra cărora s-a concentrat au fost discutate de filozofi și psihologi de limbă germană încă înaintea primului război mondial. Dacă a existat o prăpastie intelectuală între noi și el, aceasta nu s-a datorat faptului că metodele sale filozofice, stilul său de expunere și subiectele sale ar fi fost (așa cum am presupus noi) unice și fără precedent. A fost mai degrabă un semn al unei ciocniri a culturilor: ciocnirea dintre un gînditor vienez ale cărui probleme intelectuale și atitudini personale au fost formate în ambianța neokantiană dinaintea anului 1914, o ambianță în care logica și etica au fost în mod esențial legate între ele precum și cu critica limbajului (*Sprachkritik*), pe de o parte, și o audiență studențească ale cărei interogații filozofice au fost modelate de empirismul

neohumeian (şi, prin urmare, prekantian) al lui Moore, Russell şi al colegilor acestora, pe de altă parte.

În cercetarea de faţă nu vom spune nimic de natură să arunce o umbră de îndoială cu privire la însemnătatea sau originalitatea contribuţiilor reale ale lui Wittgenstein în filozofie; dimpotrivă, de îndată ce argumentele sale sînt puse din nou în contextul lor, iar sursele problemelor lor sînt identificate, adevărata noutate şi semnificaţie a ideilor sale devine tot mai evidentă. Dar va trebui să insistăm asupra faptului că Wittgenstein individualistul moral şi Wittgenstein filozoful cu deprinderi tehnice, filozoful „tabelelor de adevăr“ şi al „jocurilor de limbaj“, au reprezentat doar aspecte diferite a unei singure personalităţi unitare, tot aşa ca şi Leonardo anatomistul şi desenatorul sau Arnold Schönberg pictorul, eseistul, teoreticianul muzical şi admiratorul lui Karl Kraus.

Nevoia de a reflecta din nou asupra relaţiei dintre omul Wittgenstein şi filozoful Wittgenstein se confirmă dacă ne întoarcem spre a patra grupă de paradoxuri şi probleme nerezolvate. Sînt cele care apar în mod direct chiar în interpretarea *Tractatus*-ului *Logico-Philosophicus*. Aşa cum am remarcat deja, scrierile lui Wittgenstein au fost văzute în mod curent drept contribuţii fie la dezvoltarea logicii matematice a secolului XX, fie a filozofiei analitice britanice. Relaţiile sale personale cu Russell şi Frege, G. E. Moore şi John Wisdom au pus în umbră orice altceva în fundalul său cultural şi în interesele lui intelectuale. El a fost elogiat sau atacat în calitate de coautor al „tabelelor de adevăr“, drept cel care a exercitat influenţa dominantă asupra pozitivismului dintre cele două războaie, în calitate de critic al „limbajelor private“, al „definiţiilor ostensive“ şi al „datelor senzoriale“, ca analist al „crampelor mintale“, al „jocurilor de limbaj“ şi al „formelor de viaţă“ — pe scurt ca omul care a preluat metodele lui Bertrand Russell şi G. E. Moore şi le-a rafinat mult dincolo de ceea ce au avut în vedere primii lor autori. Dacă privim însă publicarea *Tractatus*-ului exclusiv ca pe un episod în istoria logicii filozofice, o trăsătură semnificativă a cărţii va rămîne cu totul misterioasă. După mai mult de şaptezeci de pagini ce par consacrate doar logicii, teoriei limbajului şi filozofiei matematicii sau a ştiinţelor naturii sîntem confruntaţi dintr-o dată cu cinci pagini finale (propoziţiile ce încep cu 6.4) ce dau totul peste cap şi sîntem puşi în faţa unui lanţ de teze dogmatice despre solipsism, moarte şi despre „sensul lumi“ care „ar trebui să se găsească în afara lumii“. Ţinînd seama de marea disproporţie dintre spaţiul rezervat preliminariilor logico-filozofice şi respectiv acestor din urmă aforisme moral-teologice, a existat tentaţia de a trece cu vederea propoziţiile finale drept *obiter dicta* — la fel cu observaţiile colaterale de circumstanţă ce sînt ataşate unei sentinţe juridice de dragul efectului, şi nu au nici o forţă constrîngătoare, deoarece nu au nici o relevanţă juridică pentru situaţia la care se referă sentinţa.[17]

Poate fi însă această lectură a *Tractatus*-ului realmente justificată? Au fost oare aceste ultime reflecţii despre etică şi „problemele vieţii“ doar

gesticulații, adaosuri sau reflecții retrospective personale? Sau, dimpotrivă, ele au o deplină corelație cu textul principal, o corelație pe care interpretarea familiară o trece cu vederea? Atît timp cît rămînem în lumea profesională, tehnică a filozofiei engleze îndoiala nu are, poate, mai mult decît o semnificație academică. Dar ea devine una activă de îndată ce facem saltul geografic de la Cambridge în Austria și aflăm că *Tractatus*-ul este privit în mod obișnuit, aici, ca un tratat etic. Acei austrieci care au fost cei mai apropiați de Wittgenstein insistau asupra faptului că, de cîte ori îl preocupa ceva, el considera chestiunea din punct de vedere etic; în acest sens, el le amintea unora dintre ei în mod direct pe Kierkegaard.[18] *Tractatus*-ul a fost mai mult decît doar o carte despre etică în ochii familiei și ai prietenilor săi; a fost o *faptă* etică ce *arăta* natura eticii. Și această impresie este întărită atît de cartea lui Paul Engelmann *Ludwig Wittgenstein, Briefe und Begegnungen*, cît și de corespondența lui Wittgenstein cu Ludwig von Ficker.[19] Pentru Engelmann, omul cu care Wittgenstein a discutat *Tractatus*-ul mai mult decît cu orice altă persoană care a scris de atunci despre carte, mesajul ei era profund etic. Engelmann a caracterizat ideea fundamentală a lui Wittgenstein drept separarea eticii de orice fundament intelectual. Etica era pentru el o chestiune de „credință nerostită“; iar celelalte interese ale lui Wittgenstein erau văzute ca derivate în mod precumpănitor din acest concept fundamental.

Constatăm, prin urmare, un conflict direct între literatura consacrată de limbă engleză ce examinează *Tractatus*-ul ca pe un studiu despre logică și teoria limbajului și tradiția care este mai departe vie în cercurile intelectuale vieneze, o tradiție ce susține un punct de vedere cu totul diferit cu privire la ceea ce a făcut Wittgenstein. Încă de cînd Bertrand Russell a scris Introducerea sa la *Tractatus*, filozofii de limbă engleză au considerat aproape în unanimitate că preocupările centrale ale *Tractatus*-ului sînt problemele tehnice de logică filozofică și cele privitoare la relația limbajului cu lumea. Faptul că Wittgenstein a respins de la început Introducerea lui Russell ca fiind greșită, o respingere împinsă pînă la intenția de a renunța la publicarea cărții[20], a fost interpretat de ei ca indicînd doar că Russell ar fi prezentat eronat anumite aspecte limitate ale lucrării; în esență, ei au continuat să o considere o cercetare a logicii limbajului cu unele aluzii ciudate la valori. Această interpretare a cîștigat în greutate datorită faptului că autori logici pozitiviști, cum au fost Carnap și Ayer, au îmbrățișat lucrarea și au tratat-o ca pe o biblie a empirismului. Și deși o persoană atît de apropiată de Wittgenstein ca Elizabeth Anscombe a respins vederile pozitiviștilor drept irelevante pentru o adecvată înțelegere a *Tractatus*-ului, propria ei interpretare alternativă este pur și simplu aceea că i s-a dat prea puțină atenție lui Frege, drept cel mai de seamă precursor al lui Wittgenstein, astfel încît reflectorul rămîne mai departe ferm concentrat pe logică.[21]

Oricine încearcă să înțeleagă *Tractatus*-ul este, așadar, confruntat cu puncte de vedere contrastante asupra temei propriu-zise a cărții. Acestea

pot fi desemnate în mod convențional drept interpretările „etică" şi „logică". Ambele puncte de vedere sînt susținute de temeiuri ce merită atenție. Amîndouă explică anumite aspecte ale *Tractatus*-ului, dar nici una nu este suficientă ca explicație completă. Propria noastră analiză în această carte îşi propune — să o mai spunem o dată — răsturnarea balanței din perspectiva engleză şi americană curentă. Vom susţine, aici, că pentru a înțelege cartea într-un fel ce coincide cu propriile intenţii ale lui Wittgenstein, trebuie să fie acceptat primatul interpretării etice. Abstracţie făcînd de toate probele indirecte pe care le vom aduna în capitolele ce urmează, există două temeiuri nemijlocite pentru a susţine acest punct de vedere. Mai întîi, Wittgenstein a avut obiecţii față de toate interpretările care au fost date lucrării în timpul vieții sale; iar multe interpretări ulterioare s-au deosebit de cele publicate în timpul vieţii sale doar în detalii. În al doilea rînd, mărturia de primă instanţă a lui Paul Engelmann trebuie considerată drept una ce posedă mai multă autoritate decît concluziile ulterioare ale celor care au abordat *Tractatus*-ul cu presupoziţii şi orientări „logice". Căci, pînă la urmă, Engelmann a fost în contact strîns cu Wittgenstein în perioada scrierii cărţii şi cei doi au avut multe prilejuri de a discuta lucrarea.

Numai puţini autori au oferit consideraţii clarificatoare complementare asupra fundalului istoric al operei lui Wittgenstein. Prietenul şi studentul său, Maurice Drury, a relatat că Wittgenstein îl socotea pe Kierkegaard drept cel mai însemnat gînditor al secolului al XIX-lea[23]; Miss Anscombe credea că opera lui poate fi înțeleasă cu adevărat numai în relație cu cea a lui Frege[24]; unii autori au semnalat asemănări şi paralele între vederile lui Wittgenstein şi cele ale lui Schopenhauer[25]; Erich Heller şi Werner Kraft au subliniat relaţia *Tractatus*-ului cu scrieri asupra naturii limbajului ale altor gînditori din Europa centrală din aceeaşi epocă, cum ar fi Mauthner, Kraus şi Landauer[26]; Erik Stenius şi Morris Engel au semnalat elementele kantiene, atît în *Tractatus* cît şi în filozofia tîrzie a lui Wittgenstein.[27] Trebuie făcut însă mult mai mult pentru a aduce la lumină caracteristicile esenţiale ale scenei culturale vieneze, dacă este vorba să dezlegăm paradoxul central al *Tractatus*-ului, şi anume cum să împăcăm interpretarea „etică" cu interpretarea „logică" a lucrării lui Wittgenstein şi să depăşim incizia pe care chirurgia academică ulterioară a operat-o între perspectiva noastră asupra omului şi a operei.

În această discuție preliminară cu privire la metodă, argumentul nostru a fost că o analiză ortodoxă, academică a impregnat imaginea noastră despre Viena lui Wittgenstein şi despre Wittgenstein cu abstracţii irelevante şi inaplicabile. Există două temeiuri pentru această irelevanţă, unul general, celălalt specific filozofic. Mai întîi, toate abstracţiile la care ne referim consideră drept garantată o specializare intelectuală şi artistică ce a fost necunoscută în viaţa culturală a Vienei habsburgice tîrzii şi s-a impus abia în următorii cincizeci de ani; abstracţiile însele sînt produsul acestei

specializări. În al doilea rînd, ele reflectă o concepție mai specială asupra filozofiei ca o profesie autonomă, profesionalizată — o concepție dominantă în universitățile britanice și din Statele Unite abia de la al doilea război mondial, dar pe deplin irelevantă pentru Austria dinainte de 1914. În Viena lui Wittgenstein toți cei care aparțineau lumii instruite discutau filozofie și socoteau gîndirea postkantiană ca avînd o incidență directă asupra intereselor lor, fie ele artistice, științifice, juridice sau politice. Departe de a fi preocuparea specializată a unei discipline autonome, sieși suficientă, filozofia era pentru ei o configurație cu multe fețe și corelată cu toate celelalte aspecte ale culturii contemporane.

Pornind de la acest contrast, apare încă o întrebare. După 1920 *Tractatus*-ul însuși a devenit o piatră unghiulară a noii filozofii «profesionalizate». Înăuntrul disciplinei ce a luat naștere s-a făcut încercarea de a separa chestiunile «tehnice» ale filozofiei de matricea lor culturală mai cuprinzătoare și de a așeza aceste analize teoretice pe o bază independentă, tot atît de liberă față de angajamente exterioare ca și, să zicem, problemele și teoremele matematicii pure.[28] A fost oare acest lucru în intenția lui Wittgenstein? Și, în ce ne privește, putem oare spera să înțelegem în mod adecvat *Tractatus*-ul dacă îl vedem ca pe un element al tradițiilor academice pe care alți oameni le-au clădit ulterior pe temelia lui? Și aceasta este o întrebare la care vom răspunde, în felul nostru, în lumina cercetărilor actuale. Momentan este suficient să semnalăm doar un singur lucru. Wittgenstein însuși nu a făcut nimic pentru a se rupe de tradițiile literare și culturale mai cuprinzătoare cu care a fost familiarizat în tinerețea sa. Lipsa lui relativă de cunoaștere a vechilor clasici ai filozofiei era contrabalansată de o familiarizare cuprinzătoare și variată cu figurile principale ale scenei germane și austriece. Iar motourile pe care le-a ales pentru principalele sale două cărți au fost luate din autori care cu greu ar fi putut să fie mai tipic vienezi — Kürnberger pentru *Tractatus*, Nestroy pentru *Cercetări filozofice*.

George Santayana obișnuia să sublinieze că cei care nu cunosc istoria gîndirii sînt condamnați să o repete. La aceasta va trebui să adăugăm aici un corolar: cei ce nu cunosc contextul ideilor sînt, în mod asemănător, condamnați să le înțeleagă greșit. Într-un număr foarte mic de discipline închise în ele însele — de exemplu, în părțile cele mai pure ale matematicilor — conceptele și argumentele ar putea fi eventual detașate de ambianța istorico-culturală în care acestea au fost introduse și folosite, iar meritele și defectele lor ar putea fi judecate făcînd abstracție de această ambianță. (Astfel a fost posibil ca un autodidact ca Ramanujan, care a trăit izolat în India, să stăpînească teoria numerelor la nivelul care i-a permis să aducă contribuții serioase la matematica europeană.) În alte domenii, situația este diferită, iar în filozofie diferența aceasta este probabil una ce se impune. În ciuda strădVuințelor îndrăznețe ale pozitiviștilor de a purifica filozofia de accesorii istorice și de a reformula întrebările ei în acea ma-

nieră abstractă, generală, deja familiară în matematică, problemele şi ideile filozofice ale oamenilor reali — ale tînărului Wittgenstein ca şi ale oricărei alte persoane — ni se înfăţişează ca specimene geologice *in situ*; iar atunci cînd le dislocăm din locurile lor originare putem să uităm prea uşor matricea istorică şi culturală în care s-au configurat şi să le impunem o formă ce exprimă nu preocupările autorului lor, ci pe cele ale noastre.

Cum poate fi evitat acest lucru? În cazul lui Wittgenstein o putem face păstrînd în centrul atenţiei o întrebare-cheie: ce probleme filozofice avea în minte Wittgenstein încă *înainte* de a intra în contact cu Frege şi Russell? Chiar şi acum, în anii '70, cărţi profesionale cu autoritate despre Wittgenstein şi *Tractatus* ne propun supoziţia că interesele şi preocupările sale filozofice nu datează dintr-o perioadă *anterioară* acestor întîlniri, că relaţia lui cu filozofia a debutat după ce a luat contact cu logica matematică a lui Frege şi Russell, şi ulterior cu epistemologia şi analiza lingvistică a lui Russell şi Moore. (Lucrarea recentă a lui David Pears despre Wittgenstein este o ilustrare perfectă a acestei tendinţe.)[29] Există însă în mod sigur o puternică obiecţie *împotriva* acestui punct de vedere. Căci în ciuda recunoaşterii ulterioare de către Wittgenstein a ceea ce datorează „măreţelor opere ale lui Frege şi lucrărilor prietenului meu Bertrand Russell"[30], trebuie să reamintim că el a fost cel care a luat iniţiativa apropierii de aceşti doi oameni. Departe de a deveni interesat de filozofie abia după aceste contacte, se pare că el avea *deja* în minte o mulţime de probleme filozofice bine conturate şi nădăjduia să găsească o dezlegare pentru ele, folosind metodele logice ale lui Russell şi Frege. Cît priveşte însăşi originea acestor probleme, se poate presupune că el le-a întîlnit în perioada tinereţii şi formării sale în Viena.

În mod sigur există ceva în genere neplauzibil în imaginea despre Wittgenstein ca „discipol" şi „adept" al lui Frege, Russell sau Moore. Ştim că Frege a avut greutăţi în înţelegerea întrebărilor lui Wittgenstein şi l-a recomandat lui Russell în speranţa că acesta se va descurca mai bine. Dar dacă judecăm după reacţia lui Wittgenstein faţă de Introducerea la *Tractatus* a lui Russell, neînţelegerea reciprocă a punctelor de vedere a fost în acest caz deplină. Vom face mult mai bine dacă îl vom trata pe Wittgenstein drept un filozof cu totul independent şi vom vedea dacă nu putem identifica problemele ce se situau în centrul gîndirii sale considerînd mai degrabă ideile şi autorii cu care era deja familiarizat înainte de a se îndrepta pentru ajutor şi îndrumare spre Frege. Este tocmai ceea ce ne încurajează să facem atît amintirile lui Engelmann, precum şi un punct de vedere exprimat în faţa noastră o dată de prietenul şi executorul testamentar al lui Wittgenstein, profesorul G. H. von Wright, şi anume că cele două fapte mai importante pe care trebuie să ni le reamintim cu privire la Wittgenstein sînt, primul, că a fost un vienez şi, cel de al doilea, că a fost un inginer cu o cunoaştere temeinică a fizicii.[31]

În absența unor probe mai directe putem spera să răspundem întrebării: „Ce probleme filozofice a avut, la început, Wittgenstein în minte?" numai dacă sîntem pregătiți să examinăm ambianța în care s-a format. Avînd în fața ochilor noștri un tînăr strălucit, dotat cu mare sensibilitate, crescut în ambianța puțin comună a familiei Wittgenstein, în centrul nu atît al bunăstării industriale, cît al culturii, îndeosebi al culturii muzicale a Vienei habsburgice tîrzii și supus unei instrucții riguroase în matematică și teoria fizică, sub orientarea unor oameni ca Heinrich Hertz și Ludwig Boltzmann — ce anume grup de probleme ne-am putea aștepta să i se înfățișeze drept problemele filozofiei și drept probleme cărora tehnicile logicii lui Russell ne-ar îngădui să le dăm o dezlegare inatacabilă, definitivă și, în acest sens, finală? Răspunzînd acestei întrebări, va trebui să uităm ideile și metodele pe care Wittgenstein le-a preluat ulterior de la Frege și de la filozofii de orientare analitică din Cambridge, metode pe care le-a utilizat pentru înfăptuirea obiectivelor sale filozofice. În loc de aceasta, va trebui să privim direct spre Viena copilăriei lui Wittgenstein, spre problemele ei sociale și politice, spre preocupările ei culturale și, înainte de toate, spre acel cadru filozofic care a fost avutul comun al muzicienilor, scriitorilor, juriștilor și gînditorilor de toate felurile, tot atît de mult cît al reprezentanților filozofiei academice. Iar în măsura în care *Tractatus*-ul este o carte-cheie pentru înțelegerea epocii în care a răsărit, putem spera că această cercetare va arunca lumină în ambele direcții, astfel încît, reevaluînd perspectiva noastră asupra lui Wittgenstein și a ideilor lui asupra limbajului, vom ajunge să vedem mai clar caracterul ambianței vieneze, care a fost leagănul pentru atît de multe dintre creațiile artei și gîndirii de la mijlocul secolului XX.

O dată formulată întrebarea-cheie cu privire la Wittgenstein la care ne propunem să răspundem, va trebui să o lăsăm provizoriu de o parte. Căci primul pas ce urmează să fie făcut pentru a răspunde la ea ar trebui să fie (dacă avem dreptate) angajarea într-o cercetare complexă, interdisciplinară, și anume să raportăm preocupările politice, sociale, culturale și filozofice din Austria de atunci unele la altele, să le privim ca fiind structurate unele prin raportare la celelalte și ca oglindindu-se unele în celelalte. Dacă sîntem interesați doar de determinarea originii istorice a *metodelor logice* ale lui Wittgenstein nu va fi, desigur, cazul să punem la îndoială însemnătatea eminentă a lui Gottlob Frege și Bertrand Russell. Dar problema originilor istorice ale ideilor sale filozofice se va dovedi una cu totul diferită; acestea vor putea fi recunoscute doar încercînd o reconstrucție ipotetică a ambianței în care a crescut Wittgenstein și a educației sale, o reconstrucție bazată în primul rînd pe cunoașterea cîștigată prin cercetări proprii ale contextului austriac mai larg.

În prima parte a acestei cărți vom studia, așadar, caracteristicile politice și sociale ale „veselei Viene" în ultimele decenii al monarhiei habsburgice. Vom vedea în ea o superputere împovărată de probleme ale prefacerii eco-

nomice rapide şi ale unor minorităţi etnice turbulente, o putere a cărei structură constituţională moştenită era, sub aspectele esenţiale, incapabilă să se adapteze la noile cerinţe ale situaţiei istorice. Apoi o să ne concentrăm asupra temelor şi problemelor comune, care, în această ambianţă habsburgică tîrzie, au suscitat atenţia scriitorilor, gînditorilor şi artiştilor în toate domeniile, teme şi probleme al căror exponent recunoscut şi în cel mai înalt grad reprezentativ a fost Karl Kraus. Era o societate în care toate mijloacele de expresie consacrate — de la limbajul politicii pînă la principiile structurării arhitectonice — îşi pierduseră, după toate aparenţele, relaţia cu conţinuturile lor ideatice originare şi deveniseră lipsite de orice capacitate de a-şi realiza funcţiile lor proprii.

Atunci cînd Kraus a chemat la o critică a limbajului în calitate de instrument crucial al gîndirii, el a făcut-o cu o repulsie morală pentru acea năclăială a gîndirii şi a expresiei ce este duşmanul integrităţii individuale şi ne lasă fără apărare faţă de înşelătoriile politice ale unor oameni corupţi şi ipocriţi. Dar cruciada pe cont propriu a lui Kraus pentru restabilirea onestităţii dezbaterii sociale a avut implicaţii încă mai cuprinzătoare. Ea a trezit de îndată ecouri în alte domenii ale activităţii intelectuale şi artistice şi s-a dezvoltat drept cerinţă de a realiza o critică a mijloacelor de expresie utilizate în toate sferele — de exemplu, a înlăturării acelei decoraţii convenţionale şi lipsite de sens prin care sentimentalitatea pusese stăpînire pe artele frumoase —, în aşa fel încît să fie restabilite capacităţile expresive de care aveau nevoie acestea pentru a-şi îndeplini funcţiile lor originare şi specifice. Cum putea un mijloc de exprimare să fie adecvat unui anumit „mesaj“? Cum putea un lucru oarecare să servească drept mijloc de expresie sau de simbolizare al altui lucru? În toate domeniile activităţii artistice şi intelectuale găsim oameni ce întreprind aceeaşi critică. În ce sens, în genere, pot de exemplu muzica, pictura, arhitectura sau limbajul comun să fie potrivite ca „reprezentare“? Şi ce „funcţii simbolice“ alternative puteau ele să aibă? Toate aceste teme, pe care Marshall McLuhan le-a popularizat în ultimii ani, fuseseră dezbătute, cu mult mai multă seriozitate şi rigoare, în Viena lui Kraus şi Boltzmann, Loos şi Schönberg.

Aşa cum vom vedea, departe de a-şi avea sursa în *Tractatus*-ul lui Wittgenstein, ideea de a privi limbajul, simbolurile şi mijloacele de expresie de toate felurile ca oferindu-ne „reprezentări “ (*Darstellungen*) sau „imagini“ (*Bilder*) devenise în jurul anului 1910 un loc comun în toate sferele dezbaterii culturale vieneze. Printre oamenii de ştiinţă, această noţiune a circulat cel puţin din vremea lui Hertz, care a caracterizat teoriile fizice drept ceea ce oferă tocmai o asemenea „imagine“ (*Bild*) sau „reprezentare“ (*Darstellung*) a fenomenelor naturale.[32] Era la fel de familiară, la cealaltă extremă, printre artişti şi muzicieni. Arnold Schönberg, bunăoară, a scris un studiu despre gîndirea muzicală cu titlul *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*.[33] În momentul în care Witt-

genstein a pășit pe scenă, această dezbatere se desfășura de cincisprezece sau douăzeci de ani în saloanele vieneze, de multe ori în termeni luați din tradiția kantiană, îndeosebi de la „antifilozoful“ Arthur Schopenhauer. Vom susține că realizarea lui Wittgenstein nu a fost să inițieze această discuție, ci să pună, în cele din urmă, la un loc toate firele ei, oferind o analiză pe deplin cuprinzătoare și decisivă a temelor pe care le implică. Iar felul în care a făcut-o a avut încă un avantaj pentru el personal, și anume i-a îngăduit să rezolve unele probleme intelectuale presante referitoare la poziția lui etică, nu asigurîndu-i fundamente intelectuale, ci oferind un sprijin ce pare de necontestat punctului său de vedere kierkegaardian potrivit căruia în chestiuni de ordin moral nu se poate pune problema unei întemeieri raționale.

Pînă acum am enunțat doar ceea ce ne propunem în capitolele ce urmează și am spus cîte ceva cu privire la caracterul și metoda cercetărilor noastre. Chiar și așa, nu ne putem aștepta ca filozofii academici sau profesioniști să fie mulțumiți cu explicațiile noastre. Totuși orice imagine asupra lui Wittgenstein, ca unul ce aparține primei generații de filozofi profesioniști ai secolului XX, poate fi apărată doar atîta timp cît îl raportăm la fundalul filozofic de limbă engleză. (Cît de revoluționar apare el atunci !) De îndată ce îl considerăm însă în ambianța lui naturală, lipsa de adecvare a acestei imagini devine destul de clară. Căci, pe lîngă paradoxurile ce iau naștere din despărțirea preocupărilor logico-lingvistice ale lui Wittgenstein de cele etice, vom fi confruntați cu o altă dificultate, și anume cu faptul că dezvoltînd programul analizei lingvistice inaugurat de Russell și Moore, Wittgenstein a rezolvat cu totul întîmplător o problemă generală cu privire la reprezentare, una care i-a contrariat pe toți contemporanii săi vienezi, și a făcut acest lucru utilizînd aceeași terminologie pe care au utilizat-o aceștia!

Pentru a rezuma: argumentele istorice avansate în această carte urmăresc să arunce lumina nu atît asupra *convingerilor* lui Wittgenstein, cît asupra *problemelor* lui. Un gînditor de profunzimea, independența și originalitatea lui Wittgenstein nu-și va forma convingerile sale intelectuale și morale pur și simplu datorită influenței istorice a gîndirii puternice a unui precedesor sau contemporan. De aceea va trebui să lăsăm argumentele sale să stea pe propriile lor picioare și să examinăm în ce măsură ele procură o întemeiere inatacabilă și definitivă pentru aceste convingeri. Dar dacă este vorba să înțelegem problemele care au dat acestor argumente și convingeri semnificația pe care au avut-o pentru el, noi nu mai putem să facem o separare atît de clară între ideile sale, pe de o parte, și contextul cultural-istoric în care s-au dezvoltat, pe de altă parte. Privite ca piese de logică și filozofie a limbajului, *Tractatus*-ul și *Cercetările filozofice* stau și vor continua să stea pe propriile lor picioare. Privite ca soluții ale unor probleme intelectuale de interes mai larg, argumentele lui Wittgenstein, aidoma celor ale oricărui filozof, sînt și vor rămîne pe deplin inteligibile numai în relație cu acele elemente constitutive ale fundalului istoric și cultural al punerii inițiale a problemelor.

2
Viena împăratului Franz Joseph
Oraş al paradoxurilor

O, Viena de aur!
Un oraş splendid!
Nebunul, în Robert Musil,
Omul fără însuşiri

În imaginaţia populară, numele „Viena" este sinonim cu valsurile lui Strauss, cafenele fermecătoare, patiserii tentante şi un anumit hedonism lipsit de griji şi atotcuprinzător. Pentru cel ce zgîrie chiar şi superficial această suprafaţă, ia naştere o imagine foarte diferită. Căci toate acele lucruri care au creat mitul Vienei, oraşul viselor, erau în acelaşi timp faţete ale celeilalte feţe, ale feţei mai întunecate a vieţii vieneze.

Cel mai cunoscut dintre valsurile lui Strauss, *Dunărea albastră*, a fost compus la puţine săptămîni după înfrîngerea Austro-Ungariei la Sadowa, care a pus capăt pretenţiilor de hegemonie ale Habsburgilor în lumea de limbă germană.[1] Iuţeala cu care a fost înfrîntă armata lui Franz Joseph de cea a lui Bismarck a arătat clar că monarhia duală a devenit, în cel mai bun caz, o putere de rangul doi. Tot aşa, opereta cu cel mai mare succes a lui Strauss, *Liliacul,* a avut darul să abată minţile Habsburgilor vienezi de la crahul bursei din 9 mai 1873, o dată desemnată mai tîrziu de austrieci drept *Vinerea neagră.*[2]

Valsul a fost întotdeauna simbolul bucuriei de a trăi, acea *joie de vivre,* vieneză; dar şi aceasta avea o altă faţă. Un vizitator din Germania l-a descris pe Strauss şi valsurile sale drept o fugă în demonic:

> African, cu sînge fierbinte, nebun de viaţă şi de razele Soarelui, modern, curajos, săltăreţ, fără odihnă, indecent, pasionat, el alungă spiritele rele din trupurile noastre şi anume cu valsuri, ce sînt exorcismul modern, el pune stăpînire şi pe simţurile noastre cu dulce beţie. Autentic africană este şi maniera în care îşi conduce dansurile: propriile membre nu îi mai aparţin cînd furtuna valsului s-a dezlănţuit; arcuşul dansează o dată cu braţele... tactul saltă cu picioarele, melodia agită paharele de şampanie din faţa lui... diavolul este dezlănţuit. O putere primejdioasă se află în mîinile acestui om brunet; norocul său deosebit este că muzicii i se pot asocia tot felul de gînduri, că cenzura este neputincioasă în faţa valsurilor, că muzica trezeşte simţirea pe căi nemijlocite, nu pe canalul gîndirii... Perechile valsează bacantic printre interdicţii, dorinţa sălbatică este eliberată, nici un Dumnezeu nu o mai poate înfrîna.[3]

Aceasta este doar una dintre numeroasele relatări în care observatorii contemporani vorbesc de pasiunea vieneză pentru dans ca de o pasiune pa-

tologică şi ca reflectînd nevoia lor de a evada din realităţile dure ale vieţii de fiecare zi din „oraşul viselor".

Cafenelele fermecătoare de-a lungul străzilor Vienei, unde se putea sta o zi întreagă cu o ceaşcă de cafea sau un pahar de vin în faţă, citind ziare şi reviste din întreaga lume, formau o parte importantă a modului de viaţă vienez. Şi ele au impresionat întotdeauna turiştii drept încorporare a unei existenţe relaxate, lipsite de griji. Dar la fel ca şi în cazul Vienei muzicii şi dansului, a existat şi o altă faţă a acestei instituţii. De-a lungul întregului secol al XIX-lea şi pînă astăzi, Viena a suferit de pe urma unei acute lipse de locuinţe. Locuinţele clasei muncitoare vieneze au fost întotdeauna inadecvate, atît calitativ, cît şi cantitativ. Apartamentele de închiriat erau posomorîte şi greu de încălzit, astfel încît a existat întotdeauna o nevoie de a evada din aceste apartamente sărăcăcioase şi reci, o nevoie căreia i-au venit în întîmpinare căldura şi veselia cafenelelor omniprezente. Din nou, farmecul cafenelelor era cealaltă faţă a realităţii aspre a vieţii pe care o cunoşteau cei mai mulţi dintre vienezi. Ambiguităţi asemănătoare caracterizau multe aspecte ale vieţii vieneze.[4]

Puţine oraşe au fost atît de neprietenoase în timpul vieţii lor cu acei oameni pe care i-a proclamat eroi după moarte. Doar în muzică pot fi citate nume ca Franz Schubert, Hugo Wolf şi Arnold Schönberg; cazul lui Gustav Mahler a fost însă un exemplu deosebit de ilustrativ al acestei duplicităţi. Căci Mahler a fost sărbătorit, în acelaşi timp, drept cel mai mare dirijor care a înălţat opera imperială la o proeminenţă fără egal, şi denunţat drept un compozitor degenerat deoarece era evreu[5]. În muzică, la fel ca şi în pictură, vocea mediocrităţii, personificată în Hanslick şi Makart, a fost în măsură să dicteze societăţii vieneze, ca întreg, standarde critice şi evaluări ce erau, în cea mai mare parte, sterile şi academice. Iar Hanslick însuşi a fost un exemplu viu al acestui paradox austriac. Într-o entuziastă recenzie la *Tannhäuser*, din 1846, acest admirator al lui Brahms a fost printre primii care i-au cîntat un imn de slavă lui Wagner, al cărui duşman de moarte a devenit mai tîrziu.[6] Într-un oraş ce se lăuda că este un leagăn al creaţiei de cultură, viaţa a fost făcută atît de grea cît a fost cu putinţă pentru adevăraţii inovatori.

Tot aşa, la răscrucea veacului Viena era centrul medical al lumii. America îşi datorează proeminenţa în ştiinţele medicale ale epocii noastre nu în mică măsură miilor de studenţi în medicină care au luat drumul Vienei, într-o vreme în care standardele medicinei americane erau scandalos de scăzute, pentru a studia acolo cu capacităţi ca Hebra, Skoda, Krafft-Ebing şi Billroth.[7] Şi totuşi, în propriul lor oraş, opera de pionierat a lui Freud în psihanaliză şi cea a lui Semmelweis în maladiile infecţioase nu au fost recunoscute, deoarece contemporanii lor nu au avut suficientă lărgime în vederi pentru a înţelege semnificaţia operei lor. Cazul lui Freud este prea bine cunoscut pentru ca reluarea lui aici să fie justificată. Sem-

melweis, care a descoperit că unghiile murdare ale moaşelor şi obstetricienilor pot produce infecţii fatale mamei şi copilului, nu a putut să-şi propage descoperirea în Viena deoarece medici cu influenţă politică, ce se opuneau rezultatelor cercetărilor sale, s-au îngrijit ca el să fie exclus din poziţii care i-ar fi permis să aplice aceste rezultate şi l-au discreditat din punct de vedere profesional. Semmelweis a murit într-un ospiciu de boli nervoase, aproximativ cincisprezece ani după descoperirea lui ce a salvat atîtea vieţi, incapabil să se împace cu batjocura ce se abătuse asupra lui şi asupra operei vieţii sale.[8]

Implicaţiile vederilor lui Freud asupra rolului sexualităţii în viaţa omului au rănit sensibilitatea clasei de mijloc vieneze, în timp ce satirele şi polemicile lui Karl Kraus au atacat ipocrizia şi pudoarea ei într-o proză strălucitoare, spirituală şi măiastră. La rîndul lor, vienezii s-au temut în aşa măsură să discute temele pe care le-au propus Freud şi Kraus, încît ei nu au menţionat niciodată numele lor în public, recunoscînd astfel în mod tacit adevărul afirmaţiilor acestora. Conspiraţia tăcerii (*Totschweigetaktik*) ce a rezultat nu a împiedicat cunoaşterea operei lui Freud prin traduceri. În cazul lui Kraus însă, germana lui deosebit de idiomatică, de colocvială şi în consecinţă intraductibilă l-a împiedicat să devină larg cunoscut. Observatorul imparţial şi pătrunzător care a fost Robert Musil — al cărui roman *Omul fără însuşiri* a prins atmosfera Vienei *fin-de-siècle* mai bine decît orice altă operă istorică şi literară — exprima sentimentele multor austrieci cînd remarca: „Există două lucruri împotriva cărora nu se poate lupta deoarece sînt prea mari, prea grase şi nu au nici cap, nici picioare — Karl Kraus şi psihanaliza."[9] Viena a fost poate un centru intelectual şi cultural dar, totodată, a fost incapabilă să se explice cu proprii ei critici.

Mişcări sociale şi politice atît de opuse ca nazismul şi antisemitismul german, pe de o parte, şi sionismul, pe de altă parte, îşi au originile în vechea Vienă, ca şi anumite elemente centrale în gîndirea socială catolică, precum şi o adaptare originală a ideilor lui Marx, cunoscută sub numele de „austro-marxism". Şi nu în ultimul rînd, printre ambiguităţile şi paradoxurile bătrînei Viene a fost faptul că acest oraş, sute de ani capitală a Habsburgilor, a fost capitala unei împărăţii ce nu a avut *un nume general acceptat.* Ca întotdeauna, Musil este cel mai bun comentator.

> Şi în fond cîte lucruri remarcabile s-ar putea spune despre această Kakanie astăzi dispărută! De pildă, ea era imperial-regală şi era imperială şi regală; una din aceste două prescurtări k.k. sau k.u.k. se aplicau pe atunci oricărui obiect sau oricărei persoane, dar era nevoie de o anumită ştiinţă ocultă pentru a putea distinge totdeauna cu precizie ce instituţii şi persoane puteau fi calificate ca fiind k.k. sau k.u.k. Pe hîrtie, statul era numit Monarhia Austro-Ungară şi uneori i se spunea Austria; cu un nume deci, la care renunţase printr-un jurămînt solemn pe care îl păstra în toate chestiunile de ordin sentimental, ca semn că sentimentele sînt la fel de importante ca şi dreptul constituţional şi că prescripţiile nu reprezintă de fapt

adevăratele lucruri serioase în viață. Era, potrivit constituției sale, un stat liberal, dar era condus în chip clerical. Era condus în mod clerical, dar se trăia în el la modul liberei cugetări. În fața legii, toți cetățenii erau egali, dar desigur nu toți erau cetățeni. Avea un parlament care se folosea în mod riguros de libertatea sa, dar care era ținut de obicei închis; dar exista, de asemenea, un codicil privind stările excepționale, cu al cărui ajutor statul se descurca fără parlament și de fiecare dată cînd toată lumea începea să se bucure de absolutismul existent, coroana decreta că acum trebuia ca statul să se administreze iarăși la modul parlamentar.[10]

Paradoxurile constituționale și sociale încorporate în monarhia habsburgică și în capitala ei pot fi cu greu exprimate mai succint. Aceleași lucruri, care la suprafață exprimau splendoare planetară și glorie, erau la un nivel mai profund expresia mizeriei. Stabilitatea societății, cu desfășurarea de pompă și risipă de mijloace, era expresia unui ceremonial pietrificat, ce putea cu greu să ascundă haosul cultural. La o examinare mai atentă, toate mărețiile ei de suprafață se preschimbau în contrarul lor; acesta este adevărul fundamental cu privire la toate aspectele vieții monarhiei duale. Aceleași paradoxuri se oglindeau, în aceeași măsură, în politica și moravurile ei, în muzica și în presa ei, în aristocrația ei imperială și în păturile ei muncitoare.

Principalul factor responsabil pentru această stare de fapt a fost, fără îndoială, angajarea de nezdruncinat a dinastiei domnitoare față de conceptul habsburgic de *Hausmacht* — față de ideea că Habsburgii erau instrumentele lui Dumnezeu pe pămînt. Destinul Austro-Ungariei în Europa și chiar și structura exterioară a capitalei ei erau într-o mare măsură determinate de penultima încarnare a acestei idei, împăratul Franz Joseph. Prin persoana lui Franz Joseph, a bunicului său Franz I și a lui Metternich, care a fost executorul obedient al voinței împăratului Franz în perioada de treisprezece ani — între 1835 și 1848 — a domniei împăratului imbecil Ferdinand, perioadă numită *Vormärz**, ideea habsburgică a modelat politica imperiului pe o durată de 124 de ani. Cea mai infamă expresie a acestei politici a fost așa-numitul „sistem Metternich" al împăratului Franz I, mijlocul de a exclude revoluția și ideile revoluționare din domeniile împărăției habsburgice. (Metternich nu numai că nu a născocit sistemul, el nu a fost nici de acord cu toate deciziile politice ce rezultau din el.)[11] Dar nici acest sistem nu l-a satisfăcut pe împăratul Franz care se opunea oricărei schimbări *per se*. Se temea atît de mult de orice schimbare, încît refuza să înlocuiască funcționari ai statului numiți de predecesorul său, împăratul „revoluționar" Joseph al II-lea, chiar și atunci cînd aceștia erau potrivnici politicii sale, insistînd ca *status quo*-ul să fie păstrat în sensul cel mai literal.[12]

---

* Adică înainte de martie 1848, data ce marcat începutul Revoluției din 1848 în Austria (*n.t.*).

Țelul lui Franz era *Ruhe und Ordnung* — linişte şi ordine: liniştea şi ordinea unui stat polițienesc. Cenzura era strictă şi atotcuprinzătoare. Construcția căilor ferate a fost interzisă pe temeiul că ar putea deveni un vehicul al revoluției.[13] Au fost înființate seminarii protestante, aşa încît candidații nu trebuiau să părăsească țara pentru a se instrui riscînd astfel să intre în contact cu idei noi, posibil subversive.[14] Orice schimbare era o amenințare pentru ideea habsburgică. „Împărăția mea — remarca Franz — seamănă cu o casă şubrezită. Dacă o parte din ea este îndepărtată nu se poate spune cît din ea se va prăbuşi."[15] Aşa cum a rezumat lucrurile cu o altă ocazie Metternich: „J'ai gouverné l'Europe quelquefois, l'Autriche jamais."[16] Chiar şi după moartea lui Franz, politica lui a fost continuată de Metternich. Rezultatul practicării acestui sistem timp de 56 de ani a fost Revoluția din 1848.

Revolta din 1848 l-a adus pe tronul imperial pe Franz Joseph la vîrsta de 18 ani. Iar eşecul acestei revolte a atras după sine o suită de măsuri politice ale noului împărat care s-au dovedit, în cursul domniei sale de 62 de ani, tot mai mult mijloace aparent revoluționare pentru atingerea unor țeluri pe deplin reacționare[17]. Însăşi durata excepțională a domniei lui Franz Joseph a conferit monarhiei o stabilitate iluzorie. Cea mai radicală dintre înnoirile lui — văzute din afară — a fost introducerea în 1907, în partea vestică a monarhiei, a sufragiului universal pentru bărbați; dar această mişcare aparent liberală a fost, de fapt, destinată să apere controlul împăratului asupra armatei împotriva acelora din Ungaria ce doreau să creeze o armată maghiară separată.[18] În ciuda unor asemenea măsuri paleative, vechiul sistem a supraviețuit. Iar continuitatea de la Metternich la Franz Joseph devine retrospectiv tot mai clară, de la numirea lui Taaffe drept „ministru imperial deasupra partidelor", pînă la demisia lui Koerber la sfîrşitul anului 1904. În acest moment devenise clar că „Austria mai putea fi guvernată, dar numai cu metode neparlamentare ce puteau fi aplicate, desigur, doar în măsura în care exista un număr suficient de funcționari disciplinați doritori şi capabili să le impună."[19] Toate acestea nu păreau să fi avut vreo însemnătate în ochii împăratului atît timp cît controlul lui asupra armatei a rămas necontestat.

Atunci cînd acest edificiu greoi a intrat în secolul XX, atît încăpățînarea împăratului, cît şi conflictul dintre naționalități, ce făceau imperiul atît de greu de guvernat, au crescut într-un mod amenințător. Fie şi schițarea punctelor culminante ale acestui naționalism ar depăşi cu mult întinderea volumului de față în măsura în care ar implica trasarea a o sută de ani de istorie a tuturor celor unsprezece popoare ce constituiau statul multinațional, în toate relațiile dintre ele, relații cu caracter labirintic. Totuşi două fațete ale problemei merită să fie amintite. În mod paradoxal, tocmai reformele modernizatoare ale lui Joseph al II-lea au trezit conştiința națională ce dormita în imperiu.[20] Mai întîi, această conştiință s-a manifestat în

renaşterea literaturii şi filologiei indigene; primele producţii de poezie maghiară au fost realizate de nobilimea maghiară din gimnaziul habsburgic de elită *Theresianum*.[21] Pe la mijlocul secolului al XIX-lea această conştiinţă naţională s-a transformat în trăsătură distinctivă a unei politici particulariste ce a condus, în cele din urmă, la un război care a distrus regimul habsburgic şi, o dată cu el, toate cauzele pe care Habsburgii le-au apărat în Europa centrală.

Un alt incident revelator este aşa-numita „afacere Cilli"[22], care indică proporţiile pe care le-a luat problema, chiar şi înainte de sfîrşitul secolului al XIX-lea. Încă în 1895 întrebarea care limbă anume trebuie să fie folosită în şcolile din acest oraş al Stiriei a devenit suficient de semnificativă pentru a provoca căderea unui guvern. Aceasta a fost cu adevărat „o întrebare ce a dezvăluit toate maladiile Austriei şi toate complicaţiile controversei naţionale".[23] Slovenii ce trăiau în principal în satele Stiriei îşi doreau un *Gymnasium* în care limba lor să fie limbă de predare. Germanii ce erau majoritari în oraş şi în dieta Stiriei s-au împotrivit cu îndărătnicie pe temeiul că rezultatul ar fi dispariţia limbii germane şi a germanilor din Cilli. Slovenii au adus problema în faţa *Reichstag*-ului unde s-a decis înfiinţarea unei asemenea şcoli; iar cînd germanii din coaliţia ce guverna au auzit de această decizie au părăsit guvernul care, ca urmare, a căzut. Sunase clopotul naţionalismului. Afacerea Cilli i-a făcut pe slavii din Sud şi pe cehi conştienţi de ascensiunea naţionalismului german care era baza mizeriei lor comune. De acum, bătăi cu pumnii şi azvîrlirea călimărilor cu cerneală au înlocuit dezbaterea dintre diferitele facţiuni naţionale în *Reichstag*. Nu este în mod sigur o întîmplare că Hans Kohn, principalul istoric al naţionalismului, s-a născut în această „împărăţie fără nume".

Cel ce studiază istoria habsburgică a secolului al XIX-lea poate cu greu nega farmecul dialecticii hegeliene ca modalitate de explicare a istoriei; căci în istoria habsburgică pot fi întîlnite tot timpul situaţii ce generează propriul lor contrariu. Încercarea de a înlocui latina cu germana pentru a moderniza administraţia imperială a generat, ca reacţie, naţionalismul cultural maghiar şi ceh, iar acesta a dus în mod direct la dezvoltarea naţionalismului politic. La rîndul său, naţionalismul slav în politică şi economie a generat naţionalismul economic şi politic german; şi acesta, la rîndul său, a generat antisemitism, cu sionismul ca o reacţie firească a evreilor. Una peste alta, destul pentru a produce ameţeală. Ideea habsburgică de *Hausmacht* era centrată pe controlul imperial absolut al armatei şi al finanţării ei.[24] Se cheltuiau sume uriaşe pentru înarmare şi armată; dar exact atît cît ţara să-şi aibă asigurat locul al doilea în ordinea slăbiciunii în rîndul marilor puteri[25] — iar intransigenţa habsburgică în această privinţă a generat intransigenţa naţionaliştilor maghiari care insistau că singura Ungarie pe care o puteau concepe era o „Ungarie mare". Nu era, oare, Ungaria identică cu ţinuturile coroanei sfîntului Ştefan?

Uneori Franz Joseph a fost în măsură să devină mai mult sau mai puţin în întîmpinarea acestei pretenţii. Îndeosebi în anii în care cererea de cereale fusese foarte mare în Europa, abundenţa recoltelor din Ungaria a contribuit la relaxarea stării încordate a finanţelor imperiale, care erau răspunzătoare pentru statutul imperiului ca „a doua dintre cele mai slabe“ mare putere. Astfel, împăratul a putut accepta compromisul din 1867 ca pe o lovitură dură pe care o impunea însă coincidenţa unei situaţii economice precare cu o înfrîngere militară majoră. Dar *Hausmacht* nu a putut rezista provocării următoare reprezentate de coroana sfîntului Venceslav, care era ţelul aspiraţiilor naţionaliştilor cehi. În vreme ce Franz Joseph a respectat în mod fidel şi consecvent angajamentele sale faţă de Ungaria — ceea ce ungurii înşişi au socotit drept un prim pas în direcţia unei uniuni personale a regatelor Austriei şi Ungariei — el nu a putut răspunde cererii de recunoaştere a unor pretenţii asemănătoare din partea cehilor şi a slavilor din Sud.[26] Căci aceste comunităţi nu aveau atît de mult de oferit ca Ungaria, iar pretenţiile lor reprezentau o ameninţare la adresa concepţiei suverane cu privire la rolul ce i-a fost destinat de Dumnezeu lui şi dinastiei sale.

În cele din urmă, problemele monarhiei se înfăţişau ca un formalism dincolo de care nu exista nimic altceva decît goliciune şi haos. În cele mai bune momente ale domniei sale, Franz Joseph a fost mediocru şi mărginit, sprijinindu-se întotdeauna pe ceremonial pentru a se izola, ceremonial care a devenit tot mai mult o acoperire pentru slăbiciunile sale personale şi pentru amestecul acesta neguvernabil de germani, ruteni, italieni, slovaci, români, cehi, polonezi, maghiari, sloveni, croaţi, saşi transilvăneni şi sîrbi. Atitudinea generală a naţionalităţilor faţă de împăratul lor nu era sensibil diferită de cea curentă în rîndul intelectualilor în timpul ultimilor ani ai superputerii habsburgice:

> ...împăratul şi regele Kakaniei era un bătrîn domn legendar. De atunci au fost scrise multe cărţi despre el şi se ştia exact ce a făcut, a împiedicat să se facă sau a neglijat să facă, însă atunci, în ultimul deceniu al vieţii sale şi al Kakaniei, oamenii mai tineri care erau familiarizaţi cu studiul ştiinţelor şi artelor frumoase intrau cîteodată la îndoieli dacă el există în realitate. Numărul imaginilor lui care puteau fi văzute era aproape la fel de mare ca şi cel al locuitorilor imperiului său: de ziua naşterii sale se mînca şi se bea ca şi în cea a Mîntuitorului, pe munţi se aprindeau focuri şi glasurile a milioane de oameni dădeau asigurări că îl iubeau ca pe un tată; în sfîrşit, un cîntec care răsuna în onoarea sa era singura creaţie de artă poetică şi de muzică din care fiecare kakanian cunoştea un vers; dar această popularitate şi publicitate erau atît de supraconvingătoare, încît s-ar fi putut uşor ca şi credinţa în existenţa lui să fie la fel ca şi cu cea în stele, pe care le vezi, deşi de mii de ani nu mai există.[27]

Şi cu toate acestea, cel puţin pentru clasa mijlocie, existenţa împăratului „era pur şi simplu surprinzător de reală“[28], ca şi cea a oraşului viselor.

Printre toate ţinuturile Habsburgilor, Viena era unică dintr-un punct de vedere important. Aici a fost înfăptuită, cel puţin în parte, acea conştiinţă supranaţională, cosmopolită, ce era singura speranţă de supravieţuire a dinastiei. Splendoarea exterioară a Vienei *fin-de-siècle* a fost datorată, în cele din urmă, în mare măsură personal lui Franz Joseph. Între 1858 şi 1888 el a reclădit oraşul pentru a şterge anul 1848 şi tot ce reprezenta acest an.[29] Pe locul unde fuseseră mai înainte zidurile cetăţii, oraşul a fost încercuit de un bulevard magnific cu o lăţime de douăzeci de metri şi cu trei benzi, celebra *Ringstraße*. Acolo unde turcii şi-au aşezat corturile în timpul asediului Vienei a fost ridicată o frumoasă nouă primărie. Dar acesta a fost doar începutul. Franz Joseph a construit de asemenea un nou palat imperial, cu două muzee în faţa lui, o nouă clădire a parlamentului şi o controversată nouă Operă Imperială şi, ca ultimă tuşă pusă pe pînză, un nou Teatru Imperial (*Burgtheater*), unde vienezii îşi puteau satisface pasiunea pentru dramă. În timpul domniei lui Franz Joseph limitele oraşului au fost extinse de două ori. Abundau parcurile şi statuile bine realizate. Dar extinderea limitelor oraşului de la centură (*Gürtel*) la graniţele sale din 1890, o completare a acestei mari reînnoiri urbane, a coincis cu ultima concesie pe care împăratul îmbătrînit a putut să o facă lumii moderne. El a renunţat la telefon, automobil, maşină de scris, ca şi la iluminatul electric. (Spre sfîrşitul domniei sale *Hofburg*-ul era luminat cu lămpi de petrol.) Cît priveşte „grupurile de toaletă primitive din palat", Arthur May relatează că acestea „au iritat-o în aşa măsură pe Ştefania, nora lui Franz Joseph, încît ea a pus să fie instalate două săli de baie pe cheltuielile ei proprii"[30]. Totuşi, pe întreg continentul Europei, Viena lui Franz Joseph putea fi comparată, ca oraş, doar cu Parisul. Aceasta era configuraţia exterioară a acelei Viene ce a devenit foarte repede nu pur şi simplu un oraş, ci un simbol al unui mod de viaţă.

Atunci cînd „zilele frumoase de altădată" se apropiau de sfîrşit, Viena era, înainte de toate, un oraş al burgheziei. Multe dintre personalităţile ei proeminente din toate domeniile aveau o origine burgheză. Deşi Viena a fost din timpuri imemoriale un centru comercial şi a fost încă din vremea Mariei Tereza centrul unei administraţii întinse, burghezia vieneză şi-a căpătat totuşi caracteristicile distinctive în timpul ultimei treimi a secolului al XIX-lea. Aceasta a fost o epocă de expansiune industrială în care s-au cîştigat sau pierdut mari averi de către investitori, întreprinzători în industrie şi de către cei ce au introdus tehnici industriale inovatoare, o epocă ce a creat averile de care au depins mijloacele şi răgazul generaţiei următoare pentru cultivarea artelor. Succesul financiar a fost temelia unei societăţi patriarhale. Căsătoriile burgheze erau contractate ca şi cum ar fi fost în primul rînd şi înainte de toate fuziuni de afaceri şi nu probleme de suflet.[31] În vechea Vienă se putea spune pe bună dreptate, cum spunea Marx: „Burghezia a smuls vălul de sentimentalitate ce acoperea relaţiile familiale şi le-a redus la o simplă relaţie bănească."[32]

Pentru viitorul om de afaceri o „căsătorie reuşită“ era esenţială. Valorile pe care societatea le preţuia erau raţiunea, ordinea şi progresul, perseverenţa, încrederea în sine şi o conformitate disciplinată cu standardele bunului gust şi ale acţiunii corecte. Iraţionalul, pasionalul şi haoticul trebuiau evitate cu orice preţ. Urmînd aceste reguli vei fi răsplătit cu un nume bun şi cu acea măsură a succesului ce corespunde talentului individual. Acest succes se exprima în proprietatea pe care o avea un om. Aşa cum obişnuia să spună Max Stirner, un om se exprima în ceea ce *avea*.

Într-o asemenea societate, cu o profundă angajare faţă de ordinea şi tradiţiile trecutului, nu era surprinzător că stabilitatea deţinea un loc proeminent în tabela virtuţilor. Încorporarea concretă a acestor reprezentări era casa omului, care în această epocă era în realitate (şi adesea în sens literal) castelul său. În acest microcosmos al statului monarhic, capul familiei era garantul ordinii şi securităţii şi, ca atare, avea o autoritate absolută. Iar semnificaţia căminului nu era epuizată de faptul că el era oglinda succesului unui bărbat. El era de asemenea refugiul faţă de lumea exterioară, un loc în care amănuntele împovărătoare ale vieţii profesionale nu aveau acces. Cel ce nu a trăit în această epocă îşi poate cu greu închipui ce însemna să te naşti şi să creşti într-o asemenea ambianţă izolată, în care toate grijile vieţii erau atît de riguros ţinute la distanţă. Stefan Zweig, care a crescut tocmai într-o asemenea casă, observa cu o anumită nostalgie:

> De fiecare dată cînd povestesc prietenilor mai tineri episoade din epoca de dinaintea primului război mondial, îmi dau seama din întrebările pline de uimire cît de îndepărtate în timp şi cît de incredibile au devenit pentru ei nişte lucruri care pentru mine încă mai reprezintă o realitate trăită nemijlocit. Şi un tainic instinct din mine le dă dreptate; între viaţa noastră de azi, viaţa noastră de ieri şi cea de alaltăieri nu mai există nici o punte de legătură.[33]

Semnificaţia cărţii lui Zweig *Lumea de ieri* (*Die Welt von Gestern*) pentru cei ce au constituit generaţia ultimă şi culminantă a acestei lumi poate fi măsurată doar prin experienţa pierderii a ceva familiar. Căci războiul a distrus această izolare de realitate pe care căminul burghez a fost destinat să o ofere şi i-a lăsat pe cei crescuţi în el să se confrunte cu aspecte ale realităţii de o cruzime căreia ei nu erau pregătiţi să-i facă faţă.

Artificialitatea acestui mod de viaţă burghez era evidentă în toate privinţele. Dacă în acea vreme căminul fusese mai mult decît o *machine à vivre*, atunci obiectele care îl umpleau avuseseră, alături de funcţia lor, o valoare simbolică. În acea vreme criticii conservatori vedeau influenţa secolului al XIX-lea ca pe un dezastru ce impregna toate aspectele vieţii. Adevărata natură a epocii nu se manifesta niciunde atît de clar ca în lipsa de stil ce marca *design*-ul ei. Neavînd un stil propriu, burghezii nu puteau decît să imite trecutul; ei îşi umpleau astfel casele cu imitaţii ale artelor din epocile trecute. Fiecare încăpere era garnisită cu *objets d'art* ţipătoare de

diferite stiluri. Iarăşi şi iarăşi complicatul era preferat simplului, decorativul utilului, ceea ce făcea ca încăperile să aibă o aparenţă vulgară şi să fie aproape de nelocuit. Dacă moda dicta că propria casă trebuie să fie mobilată în stilul epocilor trecute şi al altor culturi, imperativele ei nu puteau fi contestate. Ochiul ironic al lui Musil a pătruns în esenţa lucrurilor:

> Clasa parveniţilor, dimpotrivă, îndrăgostită de impozantele şi măreţele monumente ale predecesorilor ei, făcuse fără să vrea o alegere pretenţioasă şi mai rafinată. Cînd un castel ajungea proprietate burgheză, atunci se înfăţişa nu numai sub forma unei piese moştenite, cum ar fi un candelabru prin care s-a trecut firul electric, prevăzut deci cu comodităţile moderne, ci şi în aranjamentul general se vădea că dispăruseră mai puţine din lucrurile frumoase şi se colecţionaseră piese preţioase, fie prin alegere proprie, fie după sfatul infailibil al cunoscătorilor. La modul cel mai impresionant, această evoluţie spre rafinament se arăta de altfel nu în castele, ci în casele din oraş, care, potrivit cu moda timpului, erau amenajate cu luxul impersonal al unui transatlantic, cum e cazul în ţara aceasta a orgoliului social rafinat, păstrînd printr-un suflu inefabil, printr-o abia perceptibilă distanţare a mobilelor sau prin poziţia dominantă a unui tablou pe perete, ecoul distinct şi delicat al unei măreţii stinse în trecut.[34]

În amenajarea locuinţelor proprii ce erau castelele ei, burghezia în ascensiune îşi exprima într-un mod cu totul nesatisfăcător aspiraţia de a ajunge din urmă vechea aristocraţie catolic-monarhistă a imperiului habsburgic.

O dată intrat în castelul său, *pater familias* putea să se consacre savurării fructelor muncii sale — artei, muzicii şi literaturii — care erau, în acelaşi timp, expresia „naturală“, umanizată a pasiunilor sale şi sursa adevărului metafizic. La momentul potrivit, cînd dorinţa de a imita aristocraţia s-a răspîndit mai larg, patronajul artelor a devenit un simbol al bogăţiei şi rangului şi a fost urmărit, aşadar, cu gînduri ascunse. O dată ce castelul şi refugiul au început să reflecte poziţia omului în viaţa economică, strălucirea şi farmecul artelor au devenit atrăgătoare şi din alte motive decît cel al valorii lor intrinsece. Un om proba că este cineva consacrîndu-şi timpul liber artelor cu aceeaşi sinceritate cu care îşi consacra timpul de lucru pentru afaceri. Vienezii din generaţia ce a atins maturitatea la răscrucea secolelor crescuseră într-o atmosferă atît de saturată cu valori „estetice“ şi de devotată lor, încît le era greu să înţeleagă că mai există, în genere, şi alte valori.

Un eminent istoric al culturii vieneze din această epocă a comparat estetismul austriac cu corespondentele lui francez şi englez:

> Pe scurt, esteţii austrieci nu au fost atît de înstrăinaţi de societatea lor precum colegii lor francezi cu aceleaşi convingeri, şi nici atît de angajaţi precum cei englezi. Lor le lipsea spiritul antiburghez mişcător al celor dintîi şi spiritul melioristic cald al celor din urmă. Nici *dégagés*, nici *engajés*, esteţii austrieci nu erau înstrăinaţi de clasa lor socială, ci împreună cu ea de o societate care nu răspundea aşteptărilor lor şi respingea valorile lor.[35]

În mod tradițional, burghezul găsea în artă un instrument de inițiere în adevărul metafizic și moral. În *epoca fondatorilor* (*Gründerzeit*), această reprezentare a fost atît de supradimensionată, încît gustul estetic al omului era un barometru al statutului său social și economic. Pentru generația următoare arta a devenit *a way of life*. Dacă generația *Gründer*-ilor susținea că „afacerile sînt afaceri", iar arta este în esență ornamentarea vieții profesionale, fiii lor, pentru care arta era ceva în mod esențial creator, răspundeau că „arta este artă", iar afacerile sînt o abatere supărătoare de la creația artistică. Generația *Gründer*-ilor aprecia o artă ce era orientată spre valorile trecutului; ei erau colecționari sau curatori ai acelor muzee care erau propriile lor case. Arta generației mai tinere era, dimpotrivă, orientată spre viitor și inovatoare, ea constituia centrul vieții lor.

Acesta era fundalul cultural al cercului de tineri poeți grupați în jurul lui Arthur Schnitzler și Hermann Bahr, care se întîlneau la cafeneaua Griensteidl și au fost cunoscuți sub numele *Jung-Wien*; cei mai eminenți dintre ei au fost Hugo von Hofmannsthal și Stefan Zweig. Ei au crescut într-o societate ce socotea firesc să situeze în centrul vieții ei teatrul care oferea standarde pentru vorbire, îmbrăcăminte și moravuri.[36] Și ei trăiau într-un oraș în care jurnalismul atinsese un nivel excepțional de înalt. Într-adevăr, *Neue Freie Presse* era un candidat la titlul de cel mai bun ziar din Europa. Din perspectiva estetului, Zweig scria:

> La Viena, la drept vorbind, exista numai un singur organ de presă de înalt nivel, și anume *Neue Freie Presse* care, prin ținuta sa aleasă, prin aportul cultural și prin prestigiul său politic avea pentru întreaga monarhie austro-ungară cam aceeași pondere ca și *Times* pentru englezi și *Temps* pentru francezi.[37]

Ceea ce se socotea a fi *non plus ultra* în ziar era eseul literar sau cultural, „foiletonul":

> Foiletonistul, un artist în viniete, lucra cu acele discrete detalii și episoade ce veneau atît de mult în întîmpinarea gustului secolului al XIX-lea pentru concret. Dar el încerca să confere materiei sale o culoare luată din imaginația sa. Reacția subiectivă a reporterului sau a criticului față de o experiență, tonalitatea lui afectivă aveau în mod clar prioritate în raport cu materia discursului său. A reda o stare de spirit devenea un mod de a formula o judecată. Prin urmare, în stilul foiletonistului adjectivele înghițeau substantivele, iar culoarea personală ștergea realmente contururile obiectului discursului.[38]

Din autobiografia lui Zweig rezultă în mod clar că a avea un eseu acceptat de către Theodor Herzl, editorul rubricii foiletoane de la *Neue Freie Presse*, însemna a fi primit pe scena literară austriacă.

Statutul pe care l-au dobîndit părinții, prin activitatea lor profesională, însemna puțin pentru fiii lor. Pentru acești oameni devotați principiului *l'art pour l'art* singura îndatorire demnă de luat în seamă era cultivarea poetului ce creștea în ei. Părinților li se părea imoral ca fiii să respingă va-

lorile unei societăţi în care ei şi-au cîştigat prin mari eforturi o identitate. O dată ce au reuşit să se consacre în vechea lume, părinţii au devenit apărătorii ei cei mai fermi şi au făcut tot ce au putut pentru a struni dispoziţiile inovatoare ale tinerei generaţii. Cel puţin în acest fel vedeau tinerii esteţi sistemul de educaţie, ale cărui planuri de învăţămînt străine de viaţă îi umpleau de dezgust şi plictiseală. Pentru a scăpa de lumea în care „afacerile erau afaceri", ei fugeau în cafenele frecventate de artişti, unde întîlneau o vitalitate şi o spontaneitate a exprimării ce lipsiseră cu desăvîrşire în educaţia lor mecanică. Nu este de mirare, observa Zweig, că un asemenea sistem de înregimentare, un sistem în care cuvîntul profesorului era lege şi nu exista cîtuşi de puţin un asemenea lucru cum ar fi drepturile celor ce studiau, a produs omul care a descoperit semnificaţia „complexului de inferioritate" în explicaţia comportamentului omului, adică pe Alfred Adler.[39] După părerea lui Zweig, sistemul era atît de represiv încît orice gînd sau activitate ce nu erau într-un acord explicit cu autoritatea tradiţională devenea pentru mulţi o sursă a sentimentului vinovăţiei.

Zweig nu a identificat în mod explicit originile psihanalizei freudiene — care sublinia frustrarea izvorîtă din dorinţa sexuală reprimată drept cheie a nevrozelor şi a comportamentului omului în general — în faptul că Freud a fost de asemenea un vienez. Dar el a subliniat că aceasta a fost o societate obsedată de problematica sexuală. Deja faptul că această problematică nu era niciodată discutată în mod deschis făcea ca ea să preocupe tot timpul mintea.[40] Tabuurile sexuale, departe de a promova puritatea gîndului şi a faptei, duceau la sensibilizarea extremă a oamenilor faţă de tot ce privea relaţiile dintre sexe. Dacă burghezul din Viena acestei vremi era preocupat mai mult sau mai puţin de sexualitate decît cel din Paris, Londra sau Berlin rămîne o problemă deschisă. Este însă sigur că nu exista o formă de expresie social acceptată pentru această preocupare. Generaţia mai vîrstnică privea sexualitatea drept o forţă anarhică ce trebuia să fie pe deplin controlată de către societate. Nu trebuia să persiste nici în cea mai mică măsură o recunoaştere a faptului că această pornire există în realitate şi cu atît mai mult că ea ţine de natura umană şi că reprimarea ei poate avea consecinţe dezastruoase. Conspiraţia tăcerii cu privire la problematica relaţiilor dintre sexe a avut două urmări: pe de o parte, o vădită inhibiţie şi ignoranţă în materie sexuală, pe de altă parte, o evidentă supraevaluare a acestei problematici.

Într-o societate atît de deplin patriarhală femeile trebuiau să sufere cel mai mult. Fiecare parte a anatomiei feminine era ascunsă în aşa măsură prin îmbrăcăminte, încît nu te puteai îmbrăca fără ajutorul cuiva.[41] Această îmbrăcăminte împovărătoare impunea, la rîndul ei, femeii un fel cu totul artificial de a se mişca. Codul de conduită al femeii era la fel de artificial şi culmina în faptul că societatea nu îngăduia femeii să-şi cultive aptitudinile dincolo de ceea ce era considerat esenţial pentru o „bună educaţie". Iar, în

cele din urmă, însuşi faptul că o căsătorie în clasa de mijloc era de obicei şi înainte de toate o afacere şi nu o unire a persoanelor ne ajută să înțelegem de ce atît de multe dintre pacientele lui Freud erau femei de vîrstă mijlocie din mediul burghez şi, de asemenea, anumite limitări ale sferei analizei freudiene. Zweig remarcă:

Dar aşa o voia societatea de atunci pe tînăra fată, prostuță şi neinițiată, bine educată şi naivă, curioasă şi sfioasă, nesigură şi nepractică şi, prin această educație străină de cerințele vieții, sortită din capul locului ca în căsnicie să fie condusă de bărbat şi să se supună cu resemnare acțiunii modelatoare.[42]

Problema bărbatului era diferită, dar nu mai puțin stînjenitoare. Deoarece căsătoria burgheză presupunea ca mirele să aibă un statut bine consolidat atît din punct de vedere financiar, cît şi social — adică să fie pe deplin angajat față de *status quo* —, era necesar ca bărbatul să rămînă necăsătorit pînă la vîrsta de 25 sau 26 de ani. Maturitatea socială era recunoscută abia de la şase pînă la zece ani după maturitatea sexuală. Dacă era vorba ca bărbatul să găsească între timp o supapă de satisfacții a nevoilor sale sexuale, el trebuia să se întoarcă spre prostituate, deoarece despre relații sexuale cu o fată „dintr-o familie bună" nu putea să fie vorba. Prin urmare, afirmă Zweig, prostituția „reprezenta oarecum o boltă de subsol întunecos deasupra căreia se înălța cu strălucirea lui imaculată edificiul somptuos al societății burgheze".[43]

În timp ce tinerelor fete li se cerea să accepte frustrările castității, bărbații puteau găsi o uşurare dar cu un preț mare, deoarece se expuneau tot timpul riscurilor bolilor venerice. Alternativa pentru a evita această lume era viața artistului ce trăia în cafenele, ceea ce însemna să te etichetezi pe tine însuți drept un estet decadent, imoral.

Dacă ar putea fi desprins un singur factor pentru a da socoteală de particularitățile societății burgheze vieneze — şi dacă se doreşte, simplificînd în mod grosolan, ca acesta să fie desemnat drept „singurul" — acesta este eşecul liberalismului în sfera vieții politice. Nu este poate surprinzător că în monarhia habsburgică liberalismul se născuse mort dacă ținem seama de faptul că liberalii au venit la putere numai ca rezultat al catastrofei de la Sadowa. Carl Schorske ne vorbeşte despre aceasta într-un scurt paragraf:

Liberalismul austriac, ca şi cel al multor națiuni europene, şi-a trăit epoca eroică în lupta împotriva aristocrației şi a absolutismului baroc. Aceasta şi-a găsit sfîrşitul în înfrîngerea copleşitoare din 1848. Liberalii izgoniți au venit la putere şi au stabilit un regim constituțional oarecum din lipsa de concurență în anii '60 ai secolului trecut. Nu forța lor lăuntrică i-a adus în fruntea statului, ci înfrîngerile pe care le-a suferit vechea ordine din partea duşmanilor externi. De la început, ei au trebuit să împartă puterea cu nobilimea şi cu birocrația imperială. Chiar şi în cele două decenii ale guvernării lor, baza socială a liberalilor a rămas slabă şi a fost limitată la clasele mijlocii germane şi la evreii germani din centrele orăşeneşti.

Identificîndu-se în mod crescînd cu capitalismul, ei și-au menținut dominația în parlament prin instrumentul nedemocratic al votului cenzitar.[44]

Burghezia, în general, nu a fost niciodată gata să preia puterea politică. Dată fiind o bază atît de subțire — subțiată și mai mult de scandalurile ce au urmat crahului din 1873 — liberalismul era consumat în anii '90 și a fost dat la o parte de noile partide de masă ce urmău să domine în curînd politica vieneză. În cadrul unei forme de viață burgheze, ce nu a izbutit niciodată să realizeze o deplină integrare în ordinea consacrată, estetismul a devenit alternativa față de scufundarea în vîrtejul lumii afacerilor. Astfel, arta, care servise mai înainte la decorarea succeselor profesionale ale unei cariere în lumea afacerilor, a devenit pentru tînăra generație o cale a refugiului. (Aceasta explică și caracterizarea dată de Schorske esteților austrieci ca înstrăinați „înăuntrul clasei lor" mai degrabă decît înstrăinați de ea.) Prin urmare, la răscrucea secolelor estetismul vienez și mișcările politice de masă au apărut alături, dar independent, drept gemenii orfani ai liberalismului.

Țelurile pe care au năzuit să le înfăptuiască liberalii o dată ajunși la putere au fost, mai întîi, transformarea imperiului habsburgic într-o autentică monarhie constituțională în care ei, întreprinzătorii, vor înlocui aristocrația în calitate de clasă conducătoare. În al doilea rînd, stabilirea unei puternice administrații centrale pe căi parlamentare; și, în al treilea rînd, înlocuirea catolicismului feudal superstițios cu raționalismul științific modern (adică o doctrină a lui *laissez-faire),* ca filozofie oficială a statului.[45] Toate acestea trebuiau să fie realizate prin grupul național cu cele mai adînci rădăcini culturale: populația germană. În mintea populației de limbă germană, naționalismul liberal a fost așadar bazat întotdeauna pe fapte culturale. Ce poeți slovaci ar putea fi comparați cu Goethe și Hölderlin și ce compozitori de nivelul lui Mozart, Glück și Beethoven, pentru a nu-l mai aminti pe Wagner, au avut celelalte grupuri naționale? Doar italienii se puteau compara din punct de vedere cultural cu germanii, dar pe ei nu-i interesa nimic altceva decît o deplină separare de domeniile aflate sub stăpînirea habsburgică. Cultura ruteană, slovenă și slovacă începuseră să se dezvolte abia recent. Cultura literară și muzicală cehă și maghiară aveau abia o vechime de un secol. Din perspectiva liberalilor, nu poate exista nici o îndoială că vreo altă națiune ar putea pretinde egalitatea culturală cu germanii, pentru a nu mai vorbi de o hegemonie asupra lor. Totuși aceste argumente pierduseră deja din forța și puterea de convingere pe care o avuseseră în zilele încercărilor de reformă ale lui Joseph al II-lea. Deja în 1848, naționalismul cultural, suscitat de germanizarea birocrației imperiale de către Joseph al II-lea, devenise un naționalism politic. În anii '90, el devenise un naționalism cu bază în mase și, potrivit schemei dialectice a istoriei habsburgice, provocase contrareacțiile obișnuite ale germanilor din Viena.

În 1848 cele trei mari oraşe ale imperiului — Praga, Viena şi Budapesta — erau toate oraşe germane, în care se vorbea în mare parte limba; într-adevăr, multe oraşe aveau o populaţie majoritar germană.[46] (Se uită adesea că Praga, de exemplu, a fost un oraş episcopal german mult înaintea Vienei.[47]) Această stare de lucruri a fost în mare măsură schimbată prin „febra întemeierii" (*Gründungsfieber*) a anilor '50 şi '60, Viena rămînînd excepţia cea mai notabilă. Ea avea, desigur, avantajul unei ambianţe rurale populate de germani; totuşi în vremea primului război mondial în populaţia ei de două milioane erau cuprinşi deja 200 000 de cehi.[48] Declanşată de criza agrară de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, o criză ce a afectat întreg imperiul, cu excepţia Ungariei şi Transilvaniei, mişcarea spre oraşe a grupurilor minoritare a transformat structura populaţiei lor precum şi politica acestora.

Incapacitatea liberalismului habsburgic de a atrage într-o măsură cît de mică aceste grupuri i-a pecetluit soarta. Astfel, la cumpăna secolelor, grupările politice cele mai riguroase în Viena erau mişcări muncitoreşti, conduse de oameni ce părăsiseră liberalismul. Viktor Adler, spiritul organizator al social-democraţiei austriece, Karl Lueger, demagogul social-creştin, George Ritter von Schönerer, susţinătorul fanatic al pangermanismului şi chiar Theodor Herzl, profetul sionismului — toţi aceştia şi-au început cariera politică drept liberali. Îndepărtarea acestor oameni de liberalism a fost urmarea incapacităţii tradiţionale a liberalilor de a stăpîni problemele creşterii oraşelor şi ale industrializării. În timp ce Adler şi social-democraţii au încercat să continue munca constructivă a tradiţiei liberale, prin Lueger şi Schönerer — şi ca reacţie prin Herzl — politica bazată pe raţiune s-a transformat într-o politică a fanteziei clădită pe suflarea otrăvită a antisemitismului.

Adler şi Schönerer aparţinuseră aripii radicale a partidului liberal, care a elaborat programul de la Linz în 1882.[49] (În 1884, şi Lueger a susţinut public cîteva din punctele sale principale.) Programul combina reforme sociale ce erau contrare principiului *laissez-faire* cu un naţionalism ce era în mod deschis antisemit, dar nu violent antisemit. În măsura în care liberalii nu puteau şi nu doreau să impună asemenea reforme, ei au pregătit terenul pentru mişcări de masă care au măturat pe de-a întregul liberalismul moderat burghez, atît de la dreapta, cît şi de la stînga.

Criza locativă, amintită mai înainte, a fost una dintre marile probleme cu care s-a confruntat proletariatul industrial din Viena.[50] Viena a avut întotdeauna puţine locuinţe, iar creşterea rapidă a populaţiei ei (de la 476 220 de locuitori în 1857 la 2 031 420 de locuitori în 1910) a agravat şi mai mult o problemă de lungă durată. În 1910, într-o locuinţă trăiau în medie 4,4 persoane, 1,24 în fiecare încăpere (inclusiv bucătării, camere de baie şi culoare). Un număr important de oameni erau obligaţi să locuiască chiar şi în pivniţe săpate în ramblee de cale ferată, pe vase, în locuri as-

cunse sub poduri şi în alte adăposturi de ocazie. Situaţia în Budapesta, capitala europeană cu cea mai rapidă creştere a populaţiei în secolul al XIX-lea, era chiar mai proastă; în 1905, au fost găsite 35 de persoane adăpostindu-se în copacii parcurilor ei.[51] Dar şi situaţia din Viena era critică. Mulţi oameni erau siliţi să închirieze nu numai toate spaţiile lor libere, ci şi locuri pentru paturi aşa-numiţilor *Bettgeher,* care nu aveau nici un alt drept în locuinţă, nici cel puţin acela de a folosi un dulap ce ar fi putut exista. Tinere fete se prostituau uneori pentru un pat de dormit. În 1910 existau doar 5 734 de case, construite pentru a locui în ele cîte o singură familie, ceea ce reprezenta spaţiul de locuit pentru 1, 2% din populaţia totală a Vienei. Doar 7% din clădirile folosite exclusiv ca locuinţe de închiriat erau echipate cu camere de baie şi toalete şi doar 22% din toalete se aflau în interiorul locuinţelor. În medie, chiria reprezenta o pătrime din salariul unui muncitor. Vom fi de acord că muncitorii nu erau confruntaţi cu aceleaşi probleme ale cartierelor sărace ca semenii lor din, să zicem, Neapole şi Glasgow, dar soarta lor era departe de a fi una fericită.

La sfîrşitul anilor '80 muncitorii din Viena aveau 7 zile de lucru şi o săptămînă de lucru de 70 de ore, temperată de un absenteism cronic luni, pentru a risipi mahmureala de după noaptea de duminică.[52] Multe fabrici foloseau — alături de bărbaţi — femei şi copii. Femeile primeau salarii mult mai mici decît bărbaţii şi ele nu aveau o sursă alternativă de venit în afara „celei mai vechi profesiuni". Abia după 1883 patronii au fost siliţi să lase copiii liberi duminica sau cel puţin o zi întreagă din săptămînă. Copiilor li se îngăduia să se odihnească o oră, după unsprezece ore de muncă, dar salariile lor nu erau, desigur, cele ale adulţilor. (Chiar şi aşa, nu toţi muncitorii industriali au venit în fabrici din cauza faptului că fuseseră disponibilizaţi prin mecanizarea agriculturii; în ciuda faptului că cele mai ridicate salarii din industrie acopereau doar minimul necesar pentru existenţă, unii erau atraşi fie şi de o asemenea plată!)

Alimentaţia medie a muncitorului oglindea de asemenea condiţiile sale de viaţă. La dejun avea cafea şi un corn, la gustarea dintre mese pîine şi unt, la prînz supă, legume, pîine şi poate cafea şi bere; după masă avea pîine, iar cina consta în principal din pîine, uneori cu cîrnaţi. Carne de vită, de cal şi peşte se găseau pe masă numai cu prilejuri festive. În asemenea condiţii muncitorii au constituit organizaţii de întrajutorare, care au dat naştere apoi sindicatelor. În jurul anului 1870 acestea cîştigaseră dreptul la negocieri colective ale salariilor. În cele din urmă, muncitorii industriali s-au exprimat politic o dată cu reorganizarea Partidului Social-Democrat, în decembrie 1888.

Înaintea acestei date, istoria social-democraţiei austriece a fost una a unei lupte nimicitoare pe teme de teorie ideologică şi strategie. Această luptă ideologică a făcut ca partidul să rămînă fără conducători. Acea transformare care în interval de 22 de ani a condus social-democraţia din situ-

ația unui partid nesemnificativ la cea de cel mai mare partid din *Reichsrat*, unind un spectru politic ce se întindea de la anarhiști la monarhiști, a fost a unui om, a lui Viktor Adler. Aureola charismatică a lui Adler, comparabilă cu cea a lui Lueger, Schönerer și Herzl, a fost cea care a consolidat și susținut partidul său. În orice caz, istoria omului este istoria partidului și a înțelege omul înseamnă a înțelege forțele sociale pe care le personifica.

Ca multe alte personalități proeminente ale epocii sale, Adler era de origine evreiască; totodată el era botezat și avea înclinații liberale, chiar și naționalist-germane.[53] Naționalismul lui inițial era cultural; el fusese mult timp un înfocat wagnerian. Dar experiența lui ca medic care trata sărăcimea l-a făcut conștient de condițiile de viață ale proletariatului într-un oraș în care nivelul prețurilor era cel mai înalt din Europa și comparabil cu cel din Statele Unite. El a aderat astfel la soluția marxistă a problemei societății moderne cu același entuziasm nestăvilit pe care i-l suscitaseră mai înainte operele lui Wagner. Acest entuziasm era egalat doar de capacitatea lui de a-l comunica celor din jurul său.

Deși propovăduia marxismul antiliberal și revoluționar al social-democraților germani, el și-a formulat poziția politică tot așa de puțin ca și tovarășii lui de convingeri germani. În loc de aceasta, el sublinia că lucrul cel mai important pentru socialiști era unitatea. Oratoria lui puternică și mișcătoare, ca și actele lui filantropice personale explică cum și-a cîștigat poziția de lider de care avea nevoie. Deși insista din punct de vedere teoretic asupra primatului economiei și asupra inevitabilității revoluției, el își orienta viața și politica practică după valorile rațiunii, justiției și luptei nonviolente împotriva capitalismului.

Abordarea de tip evoluționist a lui Adler pornea de la premisa că principala preocupare a partidului trebuia să fie realizarea stării de pregătire, adică partidul trebuia să-și pregătească membrii pentru a-și asuma puterea cînd va veni timpul pentru a face aceasta. El a inițiat, prin urmare, programe de educație a adulților, a înființat biblioteci, grupuri de discuție pentru muncitori de toate vîrstele și diferite organizații social-democratice. Sub conducerea lui, au luat naștere două publicații de prim rang: cotidianul *Arbeiterzeitung* și revista lunară *Die Zukunft*. Obiectivul său central era îmbunătățirea, sub toate aspectele, a vieții întregii comunități. Astfel, socialismul depășea limitările liberalismului, lărgindu-și obiectivele dar, în același timp, evidenția o continuitate cu idealurile rațiunii și progresului față de care se angajaseră liberalii. Dacă liberalismul a eșuat ca mișcare politică, ar fi fals să spunem că el a murit. Pînă în ultimele zile ale imperiului majoritatea clasei mijlocii și a burgheziei înalte vieneze s-a declarat liberală. Iar liberalismul vienez nu a fost steril. Teoreticienii lui ocupă poziții de rang înalt în istoria gîndirii economice. De exemplu, teoria utilității marginale a lui Menger, atît de caracteristic vieneză prin sublinierea factorilor psihologici și subiectivi ce stau la baza conceptului de valoare, este

mai departe o teză centrală a multor economiști moderni.[54] În sfîrşit, dar nu în cele din urmă, moștenirea liberală a concepției socialiste a lui Adler a fost tocmai ceea ce i-a deosebit pe Adler şi partidul pe care l-a creat de mișcările rivale inspirate de Lueger, Schönerer și Herzl.

În timp ce Adler şi-a consacrat energia charismatică unor țeluri umaniste și raționale, Karl Lueger, conducătorul Partidului Creştin-Social, şi-a pus-o pe a sa în slujba demagogiei și oportunismului.[55] Ca primar al Vienei, Lueger era înzestrat cu aceste calități mai mult decît oricare din contemporanii săi. „Fercheşul Karl" mînuia cu elocvență fermecătorul dialect vienez şi poseda un simț pentru prilejuri festive ca botezuri, nunți, aniversări şi altele de acest fel, care îi asigurau simpatia meseriaşilor, funcționarilor şi angajaților municipali din mica burghezie, făcînd din el cea mai influentă personalitate oficială aleasă a monarhiei duale.Tot aşa cum Adler exploata și canaliza aspirațiile politice ale proletariatului, Lueger făcea acelaşi lucru pentru aceşti „oameni mărunți" ce simțeau că vor fi cu timpul măcinați sub presinea marelui capital și a muncitorimii organizate.

Lueger a intrat în mişcarea creştin-socială în 1888, în acelaşi an în care Adler a început reorganizarea social-democraților în Hainfeld. Pînă atunci gîndirea catolică politică își avusese baza în aristocrația feudală antiliberală. Aceasta punea caracterul personal idealizat al „relațiilor de producție" în epoca precapitalistă în contrast cu condiția dezumanizantă impusă proletariatului de industralizarea capitalistă. Promotorii ei principali erau principii Alois şi Alfred Liechtenstein, în timp ce ideologul mişcării a fost un convertit prusac ce a emigrat în imperiu, Karl von Vogelsang. (Lui Vogelsang îi pot fi atribuite de asemenea ideile sociale fundamentale din enciclica *Rerum Novarum* a Papei Leon al XIII-lea, ceea ce face din el părintele sau bunicul gîndirii sociale catolice moderne.)[56] Toate acestea au fost folosite de Lueger pentru propriile sale scopuri. Născut ca fiu al unui intendent al Institutului Tehnic din Viena, el a devenit prin propriile sale strădanii avocat și membru al Consiliului Municipal. Era un om ce putea să cîştige fără osteneală respectul „cetățeanului mărunt". Lueger şi-a dobîndit reputația în Consiliul Municipal unde s-a făcut cunoscut pentru dezvăluirea neîncetată a corupției „capitaliștilor evrei". El și-a sporit popularitatea prin sprijinirea reformei legislației electorale şi, ca primar, printr-un cuprinzător program de lucrări publice.

Elementul evreiesc a fost mai proeminent în capitalismul liberal din imperiul habsburgic decît oriunde. Cei ce căutau țapi ispăşitori în perioada de depresiune de 23 de ani ce a urmat crahului de la bursă din 1873 găseau candidați cu deosebire printre evrei, cu atît mai mult cu cît în scandalurile de corupție ale multor deputați liberali erau implicați numeroşi bancheri şi oameni de afaceri evrei. Un istoric scrie că „antisemitismul s-a dezvoltat atunci cînd cursul acțiunilor a căzut".[57] Ca tînăr liberal de stînga, Lueger a dezvăluit corupția, proasta administrație şi activitățile cămătăreşti în tre-

burile municipale de la mijlocul anilor '70 și a atacat necontenit influența corupătoare a marelui capital. Dar antisemitismul său era mai mult oportunist și propagandistic, decît fanatic și doctrinar, mai degrabă social și economic, decît rasial și religios. Micii comercianți erau sensibili la acest antisemitism deoarece adeseori concurentul lor era „evreul din colțul străzii".

Lueger a fost ales de cinci ori primar înainte ca împăratul, care găsea tehnicile sale de agitație demagogică dăunătoare și nedemne pentru un demnitar, să fie de acord cu numirea lui. O dată bine instalat la putere, atacurile lui Lueger împotriva „iudeo-maghiarilor" au scăzut și au devenit tot mai puțin vehemente. De-a lungul mandatului său el a declinat, într-adevăr, rareori invitația de a lua masa cu capitaliștii evrei pe care îi veștejea în cuvîntările sale. Atitudinea lui este exprimată concis în acea remarcă mîrșavă, utilizată mai tîrziu și de către Hermann Göring: „Wer ein Jude ist, bestimme ich".* În împrejurări adecvate el putea să spună și ceva binevoitor despre evrei, cel puțin despre cei vienezi:

> Evreii maghiari îmi displac chiar mai mult decît maghiarii, dar nu sînt dușmanul evreilor noștri vienezi; ei nu sînt cîtuși de puțin atît de răi și noi nu ne putem lipsi de ei. Vienezii mei au întotdeauna înclinația de a se odihni, evreii sînt singurii ce au întotdeauna plăcerea de a fi activi.[58]

Caracteristica ce îmbunătățește imaginea lui Lueger a fost aceea că, în ciuda faptului că era un demagog, el și-a consacrat întreaga energie cauzei „omului de rînd" și a lăsat, la sfîrșitul mandatului său, starea micului burghez — „petit bourgeois" — și a orașului substanțial îmbunătățite. În sfera politică el a susținut reforma legislației electorale, după marile nedreptăți ale sistemului „geometriei electorale" proiectat de către Schmerling. Programele publice cuprinzătoare pe care le-a inițiat au inclus înființarea unei societăți autohtone de gaze care să înlocuiască societatea britanică, ce servise pînă atunci Viena, îmbunătățirea transportului public, o nouă rețea de aprovizionare cu apă, poduri mai bune, crearea de orfelinate și spitale, construcția de canale, extinderea parcurilor și a locurilor de joacă pentru copii, mai multe școli, mese gratuite pentru copiii săraci și multe alte servicii sociale asemănătoare. Este astfel nedreaptă condamnarea fără rezerve a lui Lueger, așa cum au practicat-o unii tocmai fiindcă Hitler a considerat politica lui Lueger drept model pentru propria politică de ocupare a forței de muncă. Este mai loial să reamintim că frumosul monument din Luegerplatz a fost ridicat, după primul război mondial, de administrația social-democrată. Cu felul său aparte de a fi, Lueger este un caracter tot așa de greu judecat ca și Împăratul, care l-a disprețuit atît de mult. Ambii bărbați aveau anumite trăsături demne de a fi apreciate, iar judecata noastră asupra lor va fi, poate, prea mult influențată de complexitatea evenimentelor la care au

---

* Eu hotărăsc cine este evreu (*n.t.*).

participat, ca și de acele evoluții mai tîrzii asupra cărora au avut o înrîurire nefastă.

O asemenea complexitate nu îl caracterizează pe adversarul lui Lueger în mișcarea naționalistă germană a imperiului habsburgic, Georg Ritter von Schönerer.[59] Moștenirea lui infamă a fost respingerea explicită a idealurilor rațiunii și progresului și înlocuirea lor cu politica voinței de putere. Din cele patru personalități care exprimă în cea mai mare măsură atmosfera scenei politice în Viena înaintea primului război mondial, Schönerer a fost în cea mai mică măsură charismatic și singurul ce nu a fost urmat de o mișcare de mase. Acțiunea lui a constat mai degrabă în introducerea politicii violenței în oraș. Trăsăturile distinctive ale tipului său de nihilism politic erau retorica turbată și luptele de stradă. El era fiul unui bogat parvenit înnobilat, cunoscut drept „cavalerul de Rosenau" după numele domeniului tatălui său; a devenit tot mai mult un naționalist german înfierbîntat de nuanță romantică și, o dată cu trecerea vîrstei, un antisemit fanatic. Schönerer și-a început cariera politică prin reprezentarea intereselor fermierilor vecini, care l-au apreciat ca pe un „proprietar progresist de pămînt". Ca și Lueger și Adler, el s-a alăturat mai întîi democraților de stînga din rîndurile liberalilor în *Reichstag*. Ca mulți alții dintre aceștia, el se temea că „Cercul de fier" al lui Taaffe era menit să producă o încercuire a germanilor, superiori din punct de vedere cultural și instruiți, de către slavii inferiori și barbari. O asemenea soluție ar fi fost cu deosebire funestă pentru germanii din Boemia și ar fi dat politicii externe o orientare spre țar și nu spre Bismarck, care încorpora pentru Schönerer superioritatea germanică. (Întîmplător, naționalismul german, ca și orice altă ideologie, era respingător pentru pragmaticul Bismarck.)

Teama lui Schönerer de o încercuire slavă, precum și o anumită sensibilitate pentru probleme sociale l-au determinat să colaboreze cu Adler, Friedjung și cu alții în schițarea programului de la Linz din 1882. (În mod surprinzător, guvernatorul de acolo nu a permis grupului lui Schönerer să se întrunească la Linz, astfel încît programul nu a putut fi adoptat aici.)[60] În 1885 a fost adăugat un al doisprezecelea punct programului ce prevedea că fracțiunea naționalistă a partidului liberal trebuie să acționeze „pentru înlăturarea influenței evreilor din toate domeniile vieții publice... o condiție indispensabilă pentru înfăptuirea reformelor avute în vedere".[61] Din acest moment, naționalismul fanatic și antisemitismul doctrinar ale lui Schönerer începură să împingă pe planul al doilea interesul său pentru dreptate socială. În 1884, Lueger i s-a alăturat denunțînd o propunere de a reînnoi concesia acordată firmei Rothschild pentru calea ferată nordică ce leagă Viena cu regiunile industriale din Boemia de Nord, pe temeiul că aceasta ar extinde influența corupătoare a evreilor în viața publică. Încă în 1878 Schönerer i-a șocat și surprins chiar și pe prietenii săi, naționaliștii germani, strigînd în parlament: „De am aparține deja imperiului german!"[62]

Aproximativ zece ani mai tîrziu, la 8 martie 1888, cavalerul din Rosenau a dat o demonstrație practică brutală a naționalismului său atunci cînd el și camarazii săi au devastat birourile redacționale ale cotidianului *Neues Wiener Tageblatt*, au distrus teascurile și au bătut personalul.

Schönerer a plătit un preț mare pentru isprava lui: pedeapsă cu închisoarea, pierderea drepturilor politice pentru cinci ani și a titlului său nobiliar. Pînă în acest moment el fusese urmat îndeosebi de studenți, profesori și alți liber profesioniști ce se simțeau amenințați de concurența evreiască; acestora li s-au adăugat meseriași, mici oameni de afaceri și funcționari de rang inferior care împărtășeau temeri asemănătoare. El a cîștigat însă acești aderenți cu o ideologie contradictorie, bine descrisă de către Schorske ca un amestec de „elitism aristocratic și despotism luminat, antisemitism și democrație, democrație de tip *großdeutsch* din 1848 și naționalism bismarckian, cavalerism medieval și anticatolicism, limitări de breaslă și proprietate a statului asupra serviciilor publice".[63] Cu aceste idealuri el a putut atrage oamenii, dar fanatismul și intransigența au zădărnicit succesul ideilor sale. Ca urmare el a pierdut meseriașii și funcționarii orașului în favoarea lui Lueger. Incapacitatea de a înfăptui ceva practic și tiradele sale anticatolice și antihabsburgice l-au făcut, în cele din urmă, nesimpatic acestor grupuri de oameni, în timp ce autoritarismul pe care îl întruchipa a dus inevitabil la divizarea adepților care îi rămăseseră.

După fiascoul pe care l-a generat afacerea *Neues Wiener Tageblatt* și izolarea lui politică de către Lueger, Schönerer a părăsit capitala pentru a căuta adepți în alte părți, în regiunile industriale din nordul Boemiei. Andrew Whiteside a descris foarte sugestiv cum s-a dezvoltat naționalismul în rîndul clasei muncitoare germane atunci cînd ea s-a văzut confruntată cu concurența muncitorilor cehi, care erau gata să lucreze în condiții mai proaste și pentru un salariu mai mic.[64] Atît cehii cît și germanii au socotit că Partidul Social-Democrat, care sublinia necesitatea realizării graduale și prin reconciliere a obiectivelor propuse, a trădat interesele lor. Ca urmare, ambele grupuri și-au constituit propriul partid muncitoresc în opoziție cu politica internaționalistă și prodinastică a lui Adler. Nu a trecut mult timp pînă cînd germanii au aruncat vina eșecului asupra social-democraților din Boemia. Nu erau, oare, pozițiile de conducere ocupate aici de către evrei? (August Bebel ar fi spus că antisemitismul era „socialismul proștilor".)[65] În Boemia, la sfîrșitul ultimului deceniu al secolului trecut, acesta era doar un aspect al problemei naționalităților ce se infiltrau în toate domeniile vieții. Ordonanța Badeni din 1897 stipula că atît germana cît și ceha erau limbi oficiale în Boemia și a provocat o reacție violentă atît aici, cît și la Viena. Pentru germani aceasta echivala cu reconstituirea „Cercului de fier", deoarece numai puțini dintre ei se osteneau să învețe limba cehă. Cehilor le apărea, dimpotrivă, ca o necesitate de mult timp resimțită. Pentru Badeni, ea a asigurat sprijinul cehilor în negocierile cu Un-

garia asupra tratatului economic ce aveau loc o dată la zece ani. Iar pentru Schönerer era o oportunitate care nu i se oferise mai înainte de a-și practica politica „voinței de putere".

În capitală, în Graz și Salzburg, ca și în Boemia, au izbucnit răscoale pe o scară ce putea fi comparată doar cu evenimentele din 1848. A existat totuși această deosebire importantă: în timp ce 1848 a constituit strigătul maselor flămînde pentru reprezentare parlamentară, 1897 a prilejuit radicalizarea burgheziei, altfel respectabile și susținătoare a legii și ordinii. Naționalismul de masă, consacrarea unei entități misterioase numite *Volk* prin violență de stradă și botezul focului și-au găsit loc în monarhia habsburgică pentru a nu o mai părăsi. Badeni însuși a fost ușor rănit într-un duel cu camaradul naționalist al lui Schönerer, Karl Wolff. Chestiunea a devenit destul de serioasă pentru ca în restaurantele vieneze chelnerii germani să refuze servirea clienților cehi. Deși cel mai mare succes politic al lui Schönerer a survenit abia în 1901, cînd 21 de membri ai Uniunii sale pangermane au fost aleși în *Reichstag*, deja la 12 luni de la alegerile din 1901 Uniunea pangermană s-a divizat și adevărata moștenire pe care a lăsat-o el politicii imperiului a rămas rolul pe care l-a jucat în demonstrațiile din 1897. Concepția lui asupra violenței ca instrument politic trebuia să fi lăsat o profundă impresie în mințile acelora care au primit naționalismul german ca pe un mesaj mesianic. Printre aceștia era și un zugrav din Linz dornic să devină arhitect, Adolf Hitler, a cărui admirație pentru Lueger era depășită doar de simpatia lui pentru dăruirea și idealismul pe care, credea el, le-a pus în slujba cauzei sale cavalerul din Rosenau. Încă în 1928, Oscar Jászi a putut să scrie cartea sa *Dissolution of the Habsburg Monarchy* fără să-l amintească pe Schönerer. Stilul său șovin, care respingea valorile pe care s-a ridicat civilizația europeană, nu devenise încă modelul practicii politice. Dar aproape sosise timpul în care bărbatul frustrat din Linz va desfășura pînă în detalii înspăimîntătoare implicațiile practice ale nihilismului lui Schönerer. Poate că cel mai straniu paradox al vieții vieneze este faptul că, atît politica „soluției finale" a naziștilor cît și cea a perspectivei sioniste a unui stat evreiesc nu numai că au apărut aici, dar au avut origini izbitor de asemănătoare.[66] Este adevărat că sionismul a avut o lungă istorie mai înainte ca Herzl să fi descoperit că el este nu numai evreu, dar și conducătorul unui nou exod evreiesc. Dar abia atunci cînd acest om extraordinar s-a convertit la mișcarea sionistă, ea a devenit o forță politică demnă de atenție. Drumul lui Herzl spre sionism este destul de neobișnuit încît merită să fie urmărit aici. Istoria lui personală se citește ca un destin exemplar pentru prăbușirea „orașului viselor".

Herzl nu s-a născut în Viena. El s-a născut la Budapesta, dar nu mult după venirea lui la Viena, în 1878, el, ca și mulți alți emigranți, a devenit, pentru a spune așa, mai vienez decît Dunărea însăși. Familia sa a fost evreiască, liberală din punct de vedere politic și germană sub aspect cultural.

Din punctul de vedere al recensămîntului oficial, care folosea limba drept criteriu al naționalității, idișul era socotit un dialect german, astfel încît evreii fuseseră considerați de mult timp drept germani. Nu este, așadar, surprinzător că evreii din Viena s-au îndreptat spre cultura germană pentru a crea o aristocrație estetică și a scăpa astfel (cum credea Herzl) de viața de comercianți căreia îi erau destinați altfel evreii din clasa mijlocie. Mulți evrei erau wagnerieni entuziaști, bunăoară Viktor Adler, iar Herzl nu a fost singurul din etnia lui care a reacționat pozitiv la prima lui întîlnire cu naționalismul german.

Un număr important de evrei vienezi încetaseră de mult să practice iudaismul și se botezaseră, de cele mai multe ori ca protestanți. Mulți din ei uitaseră de fapt că familiile lor erau evreiești. Viktor Adler și Heinrich Friedjung, istoricul liberal, apațineau amîndoi acestei clase de convertiți. În tinerețe Herzl era gata să se lase botezat și a renunțat la acest lucru numai pentru a nu-și jigni părinții. Evreii bogați asimilați sau semiasimilați erau cei mai proeminenți din etnia lor; existau însă evrei în fiecare clasă socială, în afara înaltei aristocrații, a ofițerilor superiori și a slujbașilor din serviciile publice. În 1910 ei constituiau cinci procente din populația orașului și reprezentau majoritatea în profesiile juridice, medicale și jurnalistice. În Leopoldstadt, districtul II, dincolo de canalul Dunării, locuia cea mai mare parte a evreilor ortodocși emigranți din răsărit (*Ostjuden*), din Galiția și Bucovina, care reprezentau o adevărată antiteză în raport cu capitaliștii de aceeași credință din eleganta, aleasa clasă de mijloc. Dacă am considera și populația de descendență evreiască, cifrele ar fi mai mari. Căci chiar și rîndurile antisemiților cuprindeau mulți evrei asimilați care manifestau un antisemitism public, ca semn că au renunțat la trecutul lor ancestral.

În acest context poate fi înțeles un aspect mai degrabă uimitor din evoluția lui Herzl. Sionismul său a fost, de fapt, rezultatul propriului antisemitism inițial și al eșecului său de a scăpa, cum a dorit-o grozav, de conștiința lui iudaică. Herzl a fost la început, mai tîrziu și întotdeauna un *dandy*. Insistența sa ca participanții la primul congres sionist internațional din Basel să fie îmbrăcați în redingote este doar un exemplu al acestei atitudini afectate ce a fost una din caracteristicile sale de bază. Modul de a se îmbrăca și înclinația lui spre aristocrație erau expresii ale *dandismului* său și ale marii sale frici de respingere socială. El nu a putut niciodată depăși pe deplin sentimentul de frustrare pe care i l-a provocat excluderea sa în 1883 din fraternitatea *Albia* a universității, cauzată de apărarea iudaismului. În mod firesc, el a fost atras de specia literară a foiletonului care cere din partea celor ce îl practică un grad înalt de narcisism pentru a „subiectiviza" în măsura necesară ceea ce este obiectiv. Ușurința exprimării în scris a lui Herzl i-a adus în 1891 poziția prestigioasă de corespondent la Paris al cotidianului *Neue Freie Presse*, iar experiențele pe care le-a făcut aici l-au transformat pe *dandy* într-un sionist. În tinerețe, Herzl a luat cunoștință de

argumentele lui Dühring împotriva emancipării evreilor. În 1882 el a citit cartea lui Dühring *Die Judenfrage als Rassen Sitten und Kulturfrage*, prima încercare a unei „întemeieri științific-filozofice a antisemitismului". Problema evreiască era pentru Dühring exclusiv o problemă rasială; el le-a contestat evreilor orice „valoare rasială". Cartea sa era o pledoarie pentru excluderea evreilor din comunitatea popoarelor. Scrierea lui Dühring l-a indignat pe Herzl. Totodată, el a admis că unele din pasajele ei sînt „instructive" și că „orice evreu trebuie să o citească". „Dubiosul caracter al moralei evreilor și lipsa seriozității morale în multe acțiuni (Dühring spunea în toate) sînt dezvăluite și caracterizate fără cruțare", scria Herzl în jurnalul său. În acest moment i s-ar fi putut năzări pentru prima dată necesitatea unei soluții teritoriale a problemei evreiești.

La Paris, Herzl a intrat pentru prima dată în contact cu scrierile antisemitului Drumont, care l-au impresionat uimitor de mult și i-au întărit, totodată, ideea că evreul nu are rădăcini și patrie în Europa. În această perioadă, Herzl a relatat despre două procese, fiecare din ele cu influență asupra sionismului său. Primul a fost cel al anarhistului Ravachol care i-a făcut o profundă impresie prin voința sa fanatică de putere. Celălalt a fost afacerea Dreyfus, care i-a confirmat tot ceea ce citise în Dühring și Drumont. Cînd Dreyfus a fost condamnat, Franța, leagănul libertății, l-a respins și pe Herzl. Doar socialismul putea să-l salveze pe evreu, dar ce ar mai rămîne în socialism din ceea ce este aristocratic și estetic? Nimic. Negăsind nici o soluție în politica rațională, Herzl, ca și contemporanii săi Barrès, D'Annunzio și George, s-a orientat spre soluții romantice. Mai întîi onoarea evreiască trebuia restabilită printr-un duel spectaculos. Herzl însuși își propunea să provoace un antisemit vienez proeminent ca Lueger, Schönerer sau prințul Liechtenstein, și dacă ar fi fost ucis ar fi devenit un martir al cauzei și ar fi convertit opinia publică mondială în favoarea acesteia. Pe de altă parte, dacă și-ar fi ucis adversarul, el ar fi avut prilejul de a realiza o apărare spectaculoasă, mișcătoare în fața justiției, înfierînd josnicia antisemitismului; în consecință, el ar fi fost achitat și lumea ar fi fost așezată cum trebuie.[68] Planul său alternativ a fost și mai apropiat de imaginația adolescentină: el urma să cîștige sprijinul Papei împotriva dușmanilor copiilor lui Israel și ca răspuns va avea grijă ca evreii monarhiei duale să-și conducă fiii în catedrala Sfîntului Ștefan pentru o convertire în masă.

Herzl și-a datorat propaganda pentru un stat evreiesc și impresiilor pe care i le-a suscitat o reprezentație a operei *Tannhäuser* a lui Wagner. În timpul reprezentării operei, adevărul ascuns dincolo de iraționalitatea unei politici *völkisch** i s-a dezvăluit într-o intuiție subită. Singurul răspuns stă într-un stat în care evreii nu ar fi oaspeți sau intruși, ci ar avea cu adevărat

* Populist, în sens naționalist-șovin (*n.t.*).

rădăcini. Pentru Herzl aceasta însemna traducerea ideii operei artistice integrale (*Gesamtkunstwerk*) a lui Wagner din sfera artei în cea a politicii. Cum ar fi putut să fie înfăptuit un asemenea stat evreiesc? Răspunsul lui Herzl a fost unul specific vienez: „Dacă o vreți nu este o poveste. Dacă nu o doriți însă este și rămîne o poveste.“[69] Astfel, originile sionismului au reprezentat un alt răspuns vienez la problema înstrăinării în societatea modernă de mase, un răspuns ce s-a răspîndit în restul Europei după primul război mondial. Ca și Schönerer, Herzl intenționa să-și conducă propriul popor spre întemeierea unei noi societăți, în care *adevărul* nu ar mai fi compromis de către o aristocrație degenerată, o clasă de mijloc materialistă sau un proletariat primitiv, ci ar fi îmbrățișat de o elită spirituală a cărei voință colectivă singură l-ar putea aduce la viață.

Asemenea vise le-au avut cei care au înțeles cel mai bine Viena. Acesta a fost fundamentul zdruncinat ce a susținut construcția unui estetism hedonist. Dar clasa de mijloc, și înainte de toate tînăra clasă de mijloc, nu a înțeles seriozitatea situației care se dezvolta sub ochii ei. Zweig povestește că citind ziarele, el și prietenii săi treceau peste știrile despre războiul cu burii, despre războiul ruso-japonez și crizele din Balcani aproape tot așa cum treceau peste paginile de sport.[70] Înaintea cataclismului final din 1914, aproape singurul indiciu că „stabilitatea“ habsburgică ascunde o profundă ruptură între aparență și realitate a fost furnizat de afacerea Redl.

În mai 1913 s-a descoperit că adjunctul comandantului serviciului secret al armatei imperiale, Alfred Redl, era un trădător și că a devenit trădător pentru a-și finanța o viață de desfrîu homosexual.[71] Rămîne o problemă deschisă care era crima cea mai șocantă și mai abominabilă în ochii burgheziei cetății viselor: trădarea sau homosexualitatea. Ceea ce e sigur este că afacerea Redl a deschis ușa încăperii secrete și a expus vederii scheletele ce fuseseră ascunse pînă atunci în spatele ei. Redl, care era fiul unui funcționar sărac al căilor ferate din Lemberg (Lvov), a făcut carieră în aparatul militar imperial datorită unei capacități excepționale de a-și ascunde adevăratele păreri și atitudini, o capacitate supraomenească de a spune tocmai ceea ce superiorii așteptau de la el să spună și de a face în orice situație tocmai ceea ce se aștepta de la el. Ca și în cazul atîtor tineri din generația sa, sexualitatea lui s-a trezit în perioada cînd urma școala de cadeți. (Istorisirea în parte autobiografică a lui Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß — Rătăcirile elevului Törleß —*, a avut ca obiect tocmai o asemenea situație și a provocat, după apariția ei, în 1906, aproape un scandal.) Redl și-a ascuns homosexualitatea cu aceeași istețime cu care a ascuns totul despre persoana lui. El era un om cu un singur țel: cucerirea statutului pe care îl acorda o carieră militară. Redl sacrificase orice și pe oricine pentru acest țel, dovedind că totul era cu putință în imperiu pentru un om ce nu își alegea mijloacele, atîta timp cît era în stare să salveze aparențele.

În Viena, Redl apărea drept ofițerul ideal, temperat, inteligent, fermecător, chiar viril. El și-a dat multă osteneală să creeze o asemenea imagine despre sine, construind aparența unui ofițer loial, disciplinat, care știa să reacționeze repede și pragmatic. Generozitatea lui l-a făcut iubit de colegi și subordonați, deoarece gusturile sale elegante și extravagante erau cele pe care vienezii le apreciau cel mai mult. Cînd Stefan Zweig a auzit la Paris noutatea că acel colonel de stat major, pe care îl cunoștea din vedere, era un agent dublu în slujba țarului, el s-a simțit copleșit de un sentiment de teroare. Căci cazul Redl ilustra caracterul amăgitor al vieții sociale în monarhia habsburgică.[72] Ofițerul ce fusese decorat de împăratul însuși se dovedise a fi un trădător. Războiul, ultimul lucru pe care l-ar fi putut concepe mintea burgheză, apărea dintr-o dată drept posibil. Dovada că există homosexualitate în eșaloanele superioare ale ierarhiei militare — chiar dacă ea era acolo ceva rar — a fost o lovitură ce a atins însuși miezul moralei burgheze, dar aspectul cel mai important al afacerii Redl nu a fost imediat evident. Era cazul unui om care reușise *tocmai fiindcă* a putut să-și ascundă pe deplin adevărata personalitate sub masca unor clișee onorabile. În societatea habsburgică, luată ca întreg, artificialitatea și falsele pretenții erau acum regula mai degrabă decît excepția, și în orice aspect al vieții aparențele și înfrumusețările erau tot ceea ce conta.

Nimeni nu a cunoscut acest lucru mai bine și nu l-a înfățișat în opera lui mai bine decît Arthur Schnitzler. Fiu de medic, el însuși medic, Schnitzler s-a orientat spre teatru și și-a dezvoltat talentul său unic într-un diagnostic magistral al „ultimelor zile ale Vienei".[73] Ca și celebrii săi contemporani Sigmund Freud și Viktor Adler, Schnitzler a început ca medic burghez evreu. El a lucrat ca asistent în clinica lui Meyenert unde s-a specializat în tehnicile hipnozei.[74] Cînd a părăsit o carieră tipic burgheză pentru a se dedica scrisului, Schnitzler era în mod intim familiarizat cu problematica vieții burgheze. Făcînd aceasta, el nu și-a renegat însă trecutul, ci și-a orientat interesul stăruitor pentru psihicul omenesc într-o nouă direcție. Literatura fusese prima lui pasiune și el a părăsit-o la insistența tatălui său pentru a urma o îndeletnicire mai convențională și mai respectabilă din perspectivă burgheză. Capacitatea neobișnuită a lui Schnitzler de a diagnostica, într-o formă literară, starea societății în care trăia a fost astfel consecința faptului că în calitate de medic și de scriitor el a cunoscut sfere foarte diferite ale vieții, cu valori considerabil diferite. Acest fundal dublu l-a înzestrat pe Schnitzler cu o temă ce a impregnat întreaga lui operă, problema comunicării.

Schnitzler a văzut în mod corect că problema comunicării are două aspecte: unul personal și celălalt social. Superficialitatea unor relații doar sexuale oglindea criza de identitate a individului, în timp ce antisemitismul exprima trăsătura esențială a fundalului social. Dacă însemnătatea sexualității în lumea lui Schnitzler este ceva general recunoscut, preocuparea

lui pentru fenomenul antisemitismului nu este ceva mai puțin important. El l-a socotit drept o manifestare a condiției umane, un simptom al decadenței spirituale universale și, într-o mai mică măsură, drept o variantă a unei paranoia sociale. În romanul său *Der Weg ins Freie* el înfățișează caracterul esențial insolubil al problemei evreiești și examinează critic soluția mult prea facilă a prietenului său Herzl. Piesa lui, *Professor Bernhardi*, este o încercare de a clasifica și analiza antisemitismul în variatele lui trăsături; în cele din urmă, *Bernhardi* este o morfologie nu numai a antisemitismului, ci a tuturor forțelor dezumanizante și distructive ce acționează în societate. În portretul pe care îl face eroului său, Schnitzler rămîne fidel clasei sale, profesiei sale și rasei sale. (În universul mai degrabă patologic al decadenței și egoismului, evocat poetic de Schnitzler, profesiunea medicală reprezintă unul din puținele puncte luminoase.) Egoismul stă la rădăcina tuturor problemelor omului. Oamenii nu pot comunica deoarece se închid fără putință de ieșire în roluri sociale ce satisfac dorințele lor imediate și se privează astfel de orice speranță a unei împliniri statornice.

Scenariul său dramatic, plin de peripeții, din *Reigen* este o caracterizare pătrunzătoare a întregului spectru de tipuri sociale, în care dinamica relațiilor umane este redusă la un singur numitor comun, dorința de satisfacere sexuală imediată. *Reigen* descrie zece caractere — bogat și sărac, puternic și umil, bădăran și sensibil — în contextul relațiilor sexuale mereu schimbătoare în cadrul acestei grupe de zece, și desfășoară ceva de felul unui dans al morților. Este o secvență de studii de caractere ale unui analist al sufletului ce folosește mijloace literare, pe care Freud a putut pe bună dreptate să-l salute, într-o scrisoare, drept „coleg".

Erotismul apare în panopticul lui Schnitzler ca principalul motor al societății. Sexualitatea este singurul fel de contact personal de care sînt capabile cu adevărat caracterele lui Schnitzler. Aceasta este adevărata semnificație a motivului „dansului": sexualitate fără iubire ca ritual mecanic, lipsit de semnificație, al unei societăți a cărei strălucire exterioară ascunde o rigiditate lăuntrică fantomatică. La fel ca la Strauss și Lehár societatea sclipește și strălucește la suprafață, dar înăuntru nu găsim decît egoism hedonist. O jumătate a societății este incapabilă să se deschidă față de cealaltă, o altă jumătate refuză să facă acest efort. În cuvintele lui Musil:

> Ideea că niște oameni care trăiau în felul acesta ar fi putut să se asocieze pentru a face posibilă o navigație inteligentă a destinului lor spiritual era pur și simplu de neconceput...[75]

În cercetarea clasică asupra sinuciderii a lui Émile Durkheim, ce apărea în 1897, întîlnim o observație cu privire la dependența de epocă a obiectului studiului:

> În orice moment dat al timpului, numărul sinuciderilor este determinat de constituția morală a societății. Există, prin urmare, pentru fiecare popor o forță colec-

tivă de o anumită mărime, care îi împinge pe oameni la sinucidere. Actele victimelor, care la prima vedere par să exprime doar înclinațiile lor personale, sînt, în realitate, o urmare și un efect prelungit ale unei stări sociale ce se exprimă prin ele.[76]

Cercetări ulterioare au contribuit mult la confirmarea teoriei lui Durkheim. Dacă problemele naționale, rasiale, diplomatice și social-psihologice ale imperiului habsburgic erau atît de grave cum am afirmat noi, rata sinuciderii în imperiu trebuia să aibă o mărime corespunzătoare. Lista austriecilor proeminenți care și-au pus singuri capăt zilelor este, într-adevăr, lungă și demnă de atenție. Ea îi cuprinde pe Ludwig Boltzmann, părintele termodinamicii statistice, pe Otto Mahler, fratele compozitorului, căruia nu-i lipsea talentul muzical, cu mare probabilitate pe Georg Trakl, un poet liric al cărui talent a fost rareori depășit în spațiul de limbă germană, pe Otto Weininger, a cărui carte *Geschlecht und Charakter* (*Sex și caracter*) l-a făcut o *cause célèbre* doar cîteva luni înainte de sinuciderea lui, în casa în care murise Beethoven, pe Eduard van der Nüll, care nu a fost în stare să suporte critica stîrnită de schița pe care a făcut-o pentru Opera imperială, pe pictorul Richard Gerstl, un prieten al lui Arnold Schönberg și care, după o afacere amoroasă cu soția acestuia, s-a sinucis, pe Alfred Redl, a cărui istorie a fost povestită mai sus, și în orice caz pe doi, poate trei dintre frații mai vîrstnici ai lui Ludwig Wittgenstein. Un caz mai degrabă bizar este cel al generalului baron Franz von Uchatius, inventatorul tunului de 8 și 9 cm. Realizarea lui supremă trebuia să fie giganticul tun de 29 cm. Cu ocazia testării armei, țeava s-a sfărîmat și puține zile mai tîrziu Uchatius a fost găsit mort în arsenalul său — el și-a tăiat gîtul. Nici chiar casa imperială nu a fost scutită. În 1889, prințul moștenitor și-a luat viața și pe cea a femeii pe care o iubea, baroneasa Maria Vetsera, în căsuța lui din Mayerling, în împrejurări mai degrabă sumbre decît romantice. Aceștia au fost doar unii dintre oamenii pentru care Viena, orașul viselor, a devenit un oraș al coșmarurilor de nesuportat.

Problema identității și comunicării a chinuit societatea vieneză la toate nivelurile — politic și social, al vieții individuale și chiar al relațiilor internaționale. Greutățile în politica externă au urmat imediat după excluderea domeniului Habsburgilor din tînărul și puternicul imperiu german modelat de către Bismarck. Problemele politice interne sînt prea complexe spre a putea fi discutate în mod adecvat într-un volum, pentru a nu mai vorbi de un capitol sau de un paragraf. Ele pot fi însă ilustrate în mod paradigmatic, considerînd cazul cehilor, care erau probabil în situația cea mai bună între popoarele supuse din imperiu, adică între naționalități altele decît germanii, maghiarii, italienii și polonezii. Din 1907, cînd votul universal pentru bărbați a fost introdus în jumătatea vestică a monarhiei, nu au mai existat posibilități de înțelegere între cehi și germani, deoarece ultimii refuzau să recunoască limba cehă drept limbă cu drepturi egale. Ca și pentru toate naționalitățile din imperiu, și pentru cehi limba era premisa constitutivă a

identității lor, atît a celei sociale, cît și a celei politice, în lupta amarnică pentru drepturi civile ce a marcat ultimii ani ai domniei habsburgice, înaintea cataclismului din 1914.

Într-un mod analog din punct de vedere structural — deși cu totul diferit din punct de vedere al conținutului — generația de esteți grupați în *Jung-Wien* căutau un limbaj mai „autentic" în poezie, forme de exprimare care să le îngăduie eliberarea din corsetul unei lumi interioare în mod stereotip burgheze. Prezentarea ce urmează va arăta tocmai felul în care oameni geniali cum au fost Kraus și Schönberg, Loos și Wittgenstein și-au dat seama că evadarea esteților nu era nimic mai mult decît o pseudo-soluție narcisistă a problemei. În timp ce Musil socotea, prin raportare la teoriile lui Ernst Mach, că „... în vorbirea obișnuită, unde cuvintele nu sînt bine definite, nimeni nu se poate exprima fără echivoc", iar o exprimare lipsită de echivoc ar fi posibilă doar într-o specie de limbaj privat, incapabil să funcționeze și încă necunoscut (poate și imposibil), într-un „limbaj de vacanță"...[77], Kraus, Schönberg, Loos și Wittgenstein au căutat soluția acestei probleme într-o critică fundamentală, dar în mod esențial pozitivă, a mijloacelor de expresie transmise și acceptate. *Spiritus rector* al acestei critici a fost Karl Kraus. Va trebui de aceea să ne aplecăm acum asupra vieții și operei sale.

3
Limbă și societate
Karl Kraus și ultimele zile ale Vienei

Numai în desfătarea procreării lingvistice
se naște din haos o lume.
Karl Kraus,
Pro domo et mundo

Austria a fost pentru Karl Kraus o „stațiune experimentală a declinului lumii".[1] (Autorul, în cu totul alt fel celebru, al lui *Mein Kampf* a numit Viena mai tîrziu „școala cea mai grea, chiar dacă și cea mai temeinică"[2] a vieții sale.)

Kraus a înțeles, încă mai clar decît Schnitzler și Musil, acțiunea forțelor inumane în Viena. Dar el nu s-a mulțumit cu o diagnoză și a crezut, mai întîi, în posibilitatea unei terapii radicale pentru societate. (După primul război mondial el și-a pierdut această credință. Drama lui, *Die Unüberwindlichen*, apărută în 1928, are ca moto o frază a lui Kierkegaard: „Un individ nu-și poate ajuta epoca și nici să o salveze; el poate doar să exprime faptul că ea apune."[3]) Armele celui ce a fost, într-un anumit sens, „cel mai vienez dintre toți scriitorii Vienei"[4] erau satira și polemica. Pentru vienezi arta, înainte de toate literatura, teatrul și muzica, jucau un rol considerabil. Gusturile curente în aceste domenii oglindeau, după părerea lui Kraus, ambiguitatea valorilor și, o dată cu aceasta, morala societății. Cu referire la limbajul public, la literatură, și chiar cu referire la o cultură a operetei degenerată în kitsch, el demonstra caracterul, sub toate aspectele ipocrit al formelor de comunicare în „orașul viselor".

Ca și mulți alții dintre proeminenții săi contemporani, Kraus provenea dintr-o familie evreiască avută.[5] Tatăl său era un întreprinzător comercial, care s-a mutat din Ji□in, în Boemia, la Viena, pe cînd fiul său Karl era mic. După diferite încercări de a se afirma drept critic și ziarist foiletonist, unele din ele de natură să trezească atenție, Kraus a înființat la vîrsta de nici 25 de ani publicația satirică *Die Fackel*. Înzestrarea lui Kraus devenise în acel moment deja atît de evidentă încît Moritz Benedikt, editorul cotidianului *Neue Freie Presse*, îi oferise rubrica satirică de foileton intitulată *Wiener Spaziergänge* (*Plimbări vieneze*), o poziție ce rămăsese cinci ani la rînd liberă deoarece pentru deținătorul ei de pînă atunci, vestitul Daniel Spitzer, nu s-a putut găsi un înlocuitor adecvat. Kraus, care înțelesese deja de pe atunci funcția funestă a presei, a refuzat propunerea: „Există două lucruri frumoase în această lume: să-i aparții lui *Neue Freie Presse* sau să-l disprețuiești. Nu am ezitat nici un moment în ceea ce privește alegerea mea."[6]

Marea sa virtuozitate în mînuirea limbii constituia motorul eficienţei satirice a textelor sale. Orice ar fi scris era rezultatul unei creaţii peste măsură de minuţioase şi pătrunse de grija pentru limbaj. Este verificat faptul că el cîntărea uneori ore întregi poziţia unei virgule. Jocurile sale de limbaj arată bogăţia de asociaţii imprevizibile a limbii germane sub suprafaţa formei ei de utilizare publică, care este în acest fel totodată discreditată ca vorbire lipsită de conştiinţă. Potrivit convingerii lui Kraus, defectele în gîndirea şi caracterul unui om se oglindesc în modul cum foloseşte limbajul şi în structura frazelor sale. În sensul bun, ca şi în cel rău, pentru Kraus era valabilă sentinţa: *le style, c'est l'homme même.*

Die Fackel, antirevista lui Kraus, orientată la început în ceea ce priveşte concepţia după publicaţia lui Maximilian Harden, *Die Zukunft*, care apărea în Germania, a fost pentru Kraus mai întîi şi înainte de toate tribuna luptei sale împotriva corupţiei în toate formele ei. Din 1902 pînă aproximativ în 1908 dominase critica moralei sexuale burgheze, aşa cum se exprima ea îndeosebi într-o turbată justiţie a moravurilor. După 1908, păstrîndu-şi nemicşorată privirea pătrunzător critică asupra societăţii, Kraus a găsit drumul spre marea formulă artistică în satiră şi polemică, mai tîrziu şi în dramaturgie şi lirică. Din 1899 pînă în 1936 viaţa publică vieneză a fost entuziasmată sau indignată de cele 922 de numere ale micului caiet roşu, cu atacurile şi satirele sale îndreptate împotriva lui Hofmannsthal, a operetelor lui Franz Lehár, împotriva lui Franz Werfel, Albert Ehrenstein, Alfred Keer şi, de asemenea, împotriva modelului său de mai înainte, Maximilian Harden, precum şi a numeroşi alţi scriitori, de atacurile sale împotriva politicii şi justiţiei. Ea a resimţit blestemul său, întins pe sute de pagini împotriva neomeniei şi lipsei de sens a primului război mondial, blestem exprimat într-o nemijlocire oribil-grandioasă înainte de toate în drama de mari proporţii *Die letzten Tagen der Menschheit* (*Ultimele zile ale omenirii*) şi, în cele din urmă, de acea temă fundamentală a tuturor celor 37 de ani de existenţă ai lui *Die Fackel*: critica presei ca forţă motrice şi simbol al decadenţei limbajului şi culturii, decadenţă ilustrată tot timpul în mod exemplar cu referire la *Neue Freie Presse*, care îi oferise odinioară lui Kraus o poziţie atît de prestigioasă. *Die Fackel* cuprindea, în primii ei 12 ani de existenţă, şi contribuţii ale altor autori ca Peter Altenberg, Wilhelm Liebknecht, Houston Stewart Chamberlain, Richard Dehmel, August Strindberg, Frank Wedekind, Detlev von Liliencron, Heinrich Mann, Adolf Loos, Arnold Schönberg, Franz Werfel, Else Lasker-Schüler, Egon Friedell şi ale multor altora. Din noiembrie 1911 Kraus a scris *Die Fackel* singur, cu excepţia unei contribuţii a lui August Strindberg, care a apărut cu o zi înaintea morţii acestuia, la 13 mai 1912.

Nu ar fi putut exista o acoperire mai deplină între persoana scriitorului şi opera sa. Kraus trăia pentru opera sa; nici o jertfă personală nu-i apărea ca fiind prea mare. El s-a referit la aceasta cu formularea ironică „Lauda

unui mod de a trăi pe dos"[7], adică de a munci noaptea și de a dormi ziua, așa cum făcea el. Că activitatea satirică poate deveni primejdioasă și din punct de vedere fizic a arătat-o deja primul bilanț, după o apariție de un sfert de an, al lui *Die Fackel*, ce conține următoarea enumerare ironică:

Scrisori injurioase anonime	236
Scrisori de amenințare anonime	83
Devastări	1

Doar un om cu o putere neobișnuită a putut să trăiască aproape 40 de ani într-o asemenea tensiune... Theodor Haecker, în cartea lui apărută în 1913, *Søren Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit* (*Søren Kierkegaard și filozofia interiorității*), l-a comparat, nu fără noimă, pe Kraus cu Kierkegaard.[9] O cunoaștere doar superficială a lui Kraus și a operei sale poate trezi impresia că el a fost pur și simplu un excentric răutăcios ce a urmărit, înainte de toate, țeluri egoiste. Surprinde mai întîi ura sa aparent obsesivă împotriva mișcării politice feministe, a presei, a scriitorilor cu succes, a psihanalizei și a atîtor altora. La o privire fugitivă furia sa pare să fie expresia unui arbitrar absolut. El a batjocorit schimbările dese de convingeri ale lui Hermann Bahr în politică și artă[10] — Bahr fusese, pe rînd, pangerman, antisemit, socialist moderat, ateu, naturalist, impresionist, liberal și în cele din urmă monarhist catolic. Însă Kraus însuși a susținut la început o orientare politică mai degrabă liberală, apoi una conservatoare, mai tîrziu una socialistă și, în cele din urmă, una catolic-corporatistă. Aceasta indică, desigur, la o examinare mai atentă, nu arbitrarul convingerilor sale lăuntrice din fiecare moment, ci, dimpotrivă, o identitate morală statornică în conjuncturi politice schimbătoare. În 1911 Kraus s-a convertit la catolicism, a făcut însă cunoscut acest lucru abia în 1923, cînd a ieșit din Biserică datorită poziției *militariste* în război a acesteia și cu ocazia cooperării ei cu „marea șarlatanie a teatrului mondial" a lui Max Reinhardt și Hugo von Hofmannsthal la Salzburg.[11] Cu 23 de ani mai înainte, el părăsise comunitatea religioasă iudaică, dar în 1934 și-a revendicat explicit calitatea de evreu, din care nu făcuse nici înainte un secret.

La prima vedere, atacurile lui Kraus împotriva a atît de mulți și de multe în ambianța lui socială, ca și împotriva unor prieteni de mai înainte, cum au fost Werfel sau Harden, par să nu poată fi explicate altfel decît drept acțiuni ale unui cinic gelos, chiar dacă și ingenios. Dar oricum ar arăta atacurile sale împotriva unor anumite *bêtes noires*, ele reprezintă în realitate ceva mai cuprinzător: ele sînt expresia unei convingeri puternic înrădăcinate că sinceritatea și veracitatea sînt factorii cei mai importanți în viața artistului, ca și a fiecărui om. Pentru a-l înțelege pe Kraus trebuie să reținem această trăsătură fundamentală de caracter, ce conferă vieții și operei sale integritate și coerență și îl ridică deasupra nivelului unui polemist

de rînd. Polemica şi satira au fost pentru el arme împotriva acţiunii corupătoare exercitate asupra gîndirii, simţirii şi acţiunii omeneşti de către un limbaj încremenit în frază. Metafora „originii", ca domeniu al unei naturaleţi nedeformate, desemna pentru Kraus dezideratul unei percepţii autentice a lumii şi a valorilor ei şi, prin aceasta, punctul de referinţă al criticii sale a culturii. Aforismele sale erau muşcături îndreptate împotriva ipocriziei, ce conta în Viena vremii sale drept morală, şi împotriva pălăvrăgelii, ce conta drept artă. Un spirit de o ascuţime adesea necruţătoare transforma satirele, polemicile şi aforismele sale în mostre ale unei percepţii pătrunzătoare şi, prin aceasta, în exemple de emancipare culturală lăuntrică. Deşi batjocura lui se îndrepta adesea împotriva oamenilor politici, critica sa socială nu era una politică într-un sens simplu. Sfera politicii, ca organizator public al condiţiilor vieţii sociale, cuprindea, pentru Kraus, doar suprafaţa problemelor epocii, ale căror rădăcini el le vedea într-un declin spiritual profund.

Să considerăm, drept exemplu, atitudinea lui Kraus faţă de prostituţie. Stefan Zweig a evidenţiat funcţia socială a prostituatelor în Viena tinereţii sale. Înainte de o căsătorie adesea tîrzie şi de multe ori şi după aceea — deoarece căsătoria era deseori mai mult o asociere din interes decît una din iubire — prostituatele reprezentau singura soluţie pentru nevoile sexuale ale tînărului burghez vienez. Prostituţia era atît de necesară pe cît era socotită, pe de altă parte, de condamnabilă, era ilegală şi totuşi protejată de poliţie, chiar dacă la un preţ ridicat. Prostituatele se expuneau tot timpul riscului contaminării cu boli venerice şi erau supuse exploatării de către madamele de bordel şi de către proxeneţi. Kraus a găsit această stare de lucruri ca fiind în sine insuportabilă, deoarece el socotea posibilitatea unei sexualităţi libere a femeii ca fiind dreptul ei natural (şi, prin urmare, cîtuşi de puţin ca pe ceva imoral). Înainte de toate, el vedea însă în atitudinile curente faţă de prostituţie un simptom al duplicităţii moralei burgheze, „iudaic-creştine". El apăra „prostituţia ca ultima faptă eroică* a unei culturi epuizate".[12] Prostituatele aduceau societăţii servicii indispensabile pentru care nu riscau doar, ca şi soldaţii în război, rănire, boală şi moarte — ci erau „răsplătite" prin dispreţul societăţii şi prigonirea de către justiţie. Kraus caracteriza procesul penal în chestiuni de ordin sexual cu formularea sarcastică „ridicarea deliberată a unei imoralităţi individuale la rangul de imoralitate generală"[13], ca tranziţie de la ipocrizia privată la instituţionalizarea ei legală.

Kraus le veştejea pe amîndouă, justiţia sexuală şi decăderea unei societăţi în care o asemenea ipocrizie putea să devină o instituţie legală. În unele articole, ca „Moralitate şi criminalitate", el apăra, cu sarcasm muşcător la adresa ordinii de drept „morale", minoritatea prigonită a prostituatelor şi

---

* Joc de cuvinte în original: „...das Hurentum als das letzte Heroentum..." (*n.t.*).

cea încă mai asuprită a homosexualilor. Argumentul său era că dreptul penal trebuie să apere bunuri legale și nu are a se amesteca în sfera exclusiv privată a sexualității oamenilor, ce nu aduce daune nimănui. Cei cu adevărat perverşi şi slugi ale unei societăţi perverse erau pentru el poliţia, justiția și presa avidă de senzațional, care organiza vînătoare de oameni pe temeiuri sexuale: „Scandalul începe atunci cînd poliţia îi pune capăt."[14]

Rădăcinile doctrinare ale luptei sale în favoarea prostituatelor stăteau în poziția principală a lui Kraus asupra sexualității femeii. El vedea femeia ca fiind prin natura sa o ființă erotică: toate acţiunile femeii sînt inspirate de sexualitate, drept esență a existenței sale — *operatio sequitur esse*. Prin aceasta se deosebeşte ea de bărbat: „bărbat: sexualitate funcțională, femeie: sexualitate constituțională".[15] Femeia este numai simţire, iraționalitate şi sexualitate. Ea împărtăşeşte doar aparent statutul spiritual al bărbatului care — ca ființă cel puţin potenţial raţională — are capacitatea ce lipseşte femeii: cea de a-şi domina natura sexuală. (Nu trebuie să înțelegem acest lucru drept o laudă a bărbatului, ci dimpotrivă: „Nu sînt pentru femei, ci împotriva bărbaţilor."[16]) Kraus percepuse drept semn al unei veritabile ipocrizii faptul că societatea vieneză aprecia la metrese şi cerea de la ele tocmai ceea ce interzicea în mod rigid soţiilor şi promova astfel în mod secret ceea ce respingea pe plan legal şi social.

Această concepţie krausiană asupra feminităţii — ce a crescut dintr-o discuţie asupra sexualităţii care era familiară lui Freud şi altor contemporani vienezi — trebuie înțeleasă în relaţiile ei de paralelitate și în contrast cu opera enigmaticului filozof Otto Weininger, operă pe care Kraus o aprecia în mod deosebit, dar ale cărei consecinţe radicale le respingea. Weininger i-a şocat în 1903 pe vienezi de două ori; o dată, prin publicarea operei sale fundamentale *Sex și caracter*, ce purta semne vizibile ale geniului; a doua oară, prin sinuciderea sa în casa în care murise Beethoven, act prin care a devenit obiectul unui mit aparte al eroismului funebru.[17] Unii autori antisemiţi l-au apreciat mai tîrziu pe Weininger drept cel mai inteligent dintre toţi evreii: deoarece, potrivit teoriei sale, caracterul evreiesc ar sta prin natura sa pe treapta cea mai de jos, ar fi forma inferioară a feminității, și deoarece socotea caracterul oamenilor ca etern şi neschimbător, el ar fi tras singura consecinţă adecvată din această dilemă.

Weininger vedea rădăcinile spirituale ale caracterologiei sale în opera lui Platon, Kant şi Schopenhauer[18]; în cuvîntarea lui Aristofan din *Simposion*; în conceptul „caracterului generic inteligibil" al omului în afara timpului, aşa cum l-a schițat Kant în a sa *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (Ideea unei istorii generale în intenție cosmopolită)* (al acelui caracter general, care dacă ar fi accesibil raţiunii teoretice ar fi prin aceasta și determinabil și ar putea astfel să facă posibilă schiţa exactă a unui sistem al tuturor acțiunilor viitoare); în sfîrşit, în lucrarea lui Schopenhauer *Metaphysik der Geschlechtsliebe* (*Metafizica*

iubirii dintre sexe). Această operă, care a stîrnit scandal, conţinea însă şi mult din lumea gîndurilor şi lumea sufletească ale lui Weininger. Şi, la fel ca şi în cazul lui Freud, un aspect esenţial al scandalului consta tocmai în funcţionarea operei, aceea de a aşeza în faţa ochilor vienezilor, ca într-o oglindă, contururile clare ale identităţii lor sexuale.

Teoria lui Weininger se sprijinea pe ideea că noţiunile „bărbătesc“ şi „femeiesc“ ar trebui înţelese mai întîi ca tipuri psihologice ideale sau ca variante ale ideilor platonice, tipuri şi idei ce nu ar putea găsi decît în mod derivat şi aproximativ o întruchipare în fiinţe reale şi omeneşti.[19] După Weininger, tipurile ideale nu pot exista într-o formă pură. Dar ele funcţionează drept bază conceptuală pentru explicarea comportării omeneşti, chiar dacă drept o bază slabă, în măsura în care fac posibile doar explicaţii *ex-post*. Tipul ideal bărbătesc este cel al unei raţionalităţi şi creativităţi desăvîrşite. „Femeiescul“ reprezintă antiteza la primul tip, adică întruchiparea unui instinct sexual pur, care, prin urmare, din motive teoretic-principiale, nu se poate împlini într-o formă oarecare a satisfacerii sale. Esenţa feminităţii este exprimată în vechiul mit al lui *magna mater*: origine eternă a fertilităţii, sursă a iraţionalului şi haoticului în lume. Tot aşa cum organul sexual reprezintă mijlocul corpului femeii, instinctul sexual reprezintă centrul autonom al sufletului femeii.

Toţi bărbaţii şi toate femeile ce există în mod real sînt androgini, un gînd pe care îl dezvoltă Aristofan în *Simposion*. În realitate întîlnim, aşadar, în mod constant forme intermediare celor două tipuri ideale, într-o relaţie de fiecare dată diferită. Orice individ posedă, prin urmare, corespondenţe psihologice ale caracteristicilor fiziologice ale celuilalt sex. Relaţia ideală dintre bărbat şi femeie se realizează atunci cînd femeiescul din bărbat corespunde în mod exact bărbătescului din femeie, astfel încît, de exemplu, în forma structurală a acestei relaţii:

Bărbat (3/4 bărbătesc + 1/4 femeiesc)
Femeie (3/4 femeiesc + 1/4 bărbătesc)

suma adunării dă două tipuri ideale perfecte ale bărbătescului şi femeiescului. În măsura în care doi oameni reali se abat de la structura acestei formule, ei vor fi nefericiţi împreună deoarece ei nu se împlinesc (literalmente matematic) unul pe celălalt. Potrivit schemei acestei teorii, homosexualul este un bărbat care este mai mult de 50% femeie din punct de vedere psihologic. Acest fapt caracterizează statutul său ca fiind unul de „degenerat“.[20]

După Weininger, toate realizările pozitive ale istoriei umane aparţin principiului masculin: artă, literatură, instituţii sociale şi norme sînt emanaţiile sale. „Eternul feminin“, departe de „a atrage“ în sensul goetheean, este mai degrabă răspunzător pentru toate evenimentele distructive şi ten-

dințele nihiliste din istorie. Rasa ariană este încorporarea principiului bărbătesc-creator al vieții, în timp ce principiul femeiesc-haotic al vieții aparente își găsește expresia în rasa iudaică și în cultura ei.[21] Dintr-o asemenea perspectivă, actul disperat final al lui Weininger a fost de fapt încercarea de neocolit a verificării teoriei sale. El s-a statuat în acest fel ca exemplu excepțional pentru acel fenomen ciudat, dar nu prea rar în acea vreme, pentru ceea ce Theodor Lessing a numit, mai tîrziu, „ură a evreului împotriva lui însuși".[22]

Carl Dallago, un austriac al acelei vremi, membru al Cercului Brenner (care s-a constituit la Innsbruck în jurul lui Ludwig von Ficker, un cerc căruia i-au aparținut, între alții, Georg Trakl și Theodor Haecker), a elogiat în studiul său *Otto Weininger și opera sa* (apărut în 1912) necondiționata „consecvență spirituală"[23] a lui Weininger, o judecată pe care au împărtășit-o Kraus și mulți alții. Dallago l-a socotit pe Weininger drept un caracter nietzscheean, a cărui filozofie a luat naștere nu dintr-o erudiție de savant, ci din profunzimea lăuntrică a unei experiențe proprii de viață. Aceasta era calea adevărată pentru dezvoltarea mai departe a filozofiei, chiar dacă Weininger însuși a pierdut direcția și a luat propriul său caz drept sistem de referință, transformînd experiențele sale *personale* cu femeile în temelie a unei pretins îndreptățite frici în fața „femeiescului" pur și simplu.[24] Weininger era intelectual și raționalist într-un mod prea rigid; de aceea el nu a putut vedea adevărata semnificație a iubirii în viața omului. Potrivit lui Dallago el nu a înțeles, în ciuda multor idei corecte, că acel „nimic" pe care l-a socotit drept esența femeii este totuși „golul" primitor de care are nevoie tot atît de mult „plinul" pe care îl oferă bărbatul, ca și invers „golul" de „plin", astfel ca amîndouă să poată atinge realizarea virtualităților lor.[25] Și că, de aceea, acest „nimic" femeiesc putea să aparțină totodată acelui tărîm al „originii" în care Karl Kraus vedea sursa valorilor omenești. Weininger, care a voit să despartă iubirea de realizarea ei fizică în sexualitate, ar fi negat că femeia are suflet pentru a-și ocroti de femeie propriul său suflet.[26] Cu aceasta, el s-ar îndepărta însă de „origine", căci dragostea însemna pentru Dallago „*descoperirea sufletului* în trup, și prin aceasta și în femeie".[27] Abia în iubire este depășită „decăderea" femeii și este împlinită devenirea bărbatului. În acest sens citează Dallago propoziția lui Kant: „Abia bărbatul și femeia împreună constituie omul".[28]

Unele din ideile fundamentale ale lui Karl Kraus devin pe deplin clare abia pe fundalul gîndirii lui Weininger. Kraus accepta premisa că există o mare deosebire între sexualitatea masculină și feminină și că „bărbătescul" și „femeiescul" reprezintă categorii caracterologice diferite. El afirma de asemenea, ca și Weininger, că „rațiunea", ca trăsătură exclusivă a bărbătescului, ar fi criteriul distinctiv, în timp ce „simțirea" ar constitui caracteristica femeiescului. Aici apropierile se opresc însă. Kraus nu a fost cîtuși de puțin un raționalist în felul lui Weininger. El nu a supraapreciat rațio-

nalitatea, ci i-a atribuit mai degrabă o funcţie instrumentală în organizarea pozitivă a vieţii şi acţiunii omeneşti. Kraus nu părea să fi cunoscut nici teoriile biologic-instrumentale, care deveniseră un loc comun prin popularizarea cercetărilor lui Darwin şi prin aplatizarea lor de către Ernst Haeckel şi alţii. Kraus însuşi nu avea nici o relaţie cu filozofia, şi mai puţin cu ştiinţa. În măsura în care există un fundal filozofic al gîndirii sale, aceasta este opera lui Schopenhauer. Căci între marii filozofi singur Schopenhauer era un spirit înrudit cu el: un om de mare profunzime a gîndirii, cu o deosebită înzestrare pentru polemică şi aforistică, cu geniu literar şi, în egală măsură, filozofic.

Ideile lui Schopenhauer cu privire la adevărata natură a bărbătescului şi femeiescului l-au influenţat pe Weininger. Considerate mai de aproape, se constată că ele stau în opoziţie cu concepţia lui Kraus, şi anume în măsura în care dezvăluie o situare în principiu negativă faţă de esenţa femeiescului. Pentru Kraus, dimpotrivă, esenţa emoţională a femeii nu era una nihilistă, ci o expresie a senzorialităţii şi fanteziei, originea inconştientă a tuturor valorilor în viaţa omului. Kraus vedea în ea sursa oricărei inspiraţii şi oricărei activităţi creatoare.[29] Intelectul pur şi simplu are, înainte de toate, o valoare tehnic-pragmatică, el este în mod primar un mijloc pentru atingerea ţelurilor spre care se năzuieşte, în sine nici bun, nici rău, ci doar eficace sau ineficace. Raţiunea în acest sens restrîns trebuie subordonată ţelurilor adevărate, ea cere orientare morală şi artistică. Sursa adevărului moral şi estetic este, prin urmare, *unitatea* dintre senzorialitate şi gîndire. Fantezia izvorîtă din senzorialitate primeşte astfel o funcţie prioritară în determinarea valorilor umane, valori fără de care intelectul degenerează la rangul de instrument al bestialităţii. Cu aceasta, femeiescul autentic devine pentru Kraus o completare necesară şi o corectare a principiului raţional-bărbătesc. Pe acest temei, el a respins mişcarea feministă a vremii sale ca o înscenare, în principiu falsă, de a echivala femeiescul şi bărbătescul, ca în acest fel să facă să dispară femeiescul în propria sa semnificaţie originară — o perspectivă ce nu a înţeles femeiescul tot aşa cum nu l-a înţeles, de pe poziţia opusă, nici Otto Weininger.

„Originea“, socotită de Kraus drept dezideratul vieţii omeneşti, reuneşte astfel formele autentice ale femeiescului şi bărbătescului într-o altă formulă metaforică: natură şi spirit, senzorialitate şi limbaj. Ţelul vieţii omeneşti este reîntoarcerea de la viaţa falsă, înstrăinată la originea ei:

> Doi alergători aleargă pe urmele timpului,
> Unul încrezător, celălalt temător:
> Cel ce nu are origine îşi atinge ţelul,
> Cel ce vine dinspre origine moare pe drum,
> Cel ce nu are origine şi şi-a atins ţelul
> Face loc celui ce moare pe drum,

Iar acesta, ce se teme mereu,
Ajunge întotdeauna la origine.[30]

Posibilitatea de a regăsi drumul către această origine este amenințată în lumea modernă din toate părțile, bunăoară de forțe atît de diferite, în aparență fără legătură între ele, cum ar fi o presă coruptă și corupătoare din punct de vedere spiritual, estetismul de suprafață, morala burgheză, psihanaliza și neînțelegerea vieții sexuale însăși. Pentru Kraus relația firească dintre bărbat și femeie, nedeformată de nici una dintre aceste forțe, era sursa fanteziei și a spiritului creator, sfera perceperii și trăirii autentice, temelia valorii morale și artistice neîndoielnice. Acesta este conceptul fundamental al „originii", din care și-a primit unitatea cu capacitate de orientare viața și opera cu multiple dimensiuni ale lui Kraus. O analiză exactă a acțiunii sale satirice și polemice confirmă cu o claritate uimitoare această constatare.

Printre puținele aforisme „înaripate" ale lui Kraus se numără mult citata definiție: „Psihanaliza este acea boală mintală a cărei terapie pretinde că este."[31] La prima vedere, atacurile sale împotriva psihanalizei par să aibă temeiuri personale[32]; în realitate, ele erau îndreptate împotriva acelei deformări a imaginii naturii umane care a fost schițată de Freud și de cercul său. Din punctul de vedere al lui Kraus, Freud și adepții săi înlocuiau pur și simplu mitul iudaic-creștin al sexualității cu un altul: cel al psihanalizei. Conflictul ce creștea mai de mult a devenit notoriu prin descrierea „nevrozei Fackel" pe care a întreprins-o Fritz Wittels — admirator mai vechi al lui Kraus, chiar colaborator pînă în 1908 la *Die Fackel* și, în același timp, adept al lui Freud — într-o expunere în fața Societății psihanalitice din Viena. El a încercat în această „analiză", impregnată de infamii nemascate cu adresă personală, să localizeze sursele polemicilor lui Kraus în „frustrările sale oedipale".[33] În atacurile lui împotriva cotidianului *Neue Freie Presse* și a editorului acestuia, Moritz Benedikt, Kraus l-ar fi atacat pe propriul său tată (aceasta fără a ține seama de faptul că Kraus a întreținut cu tatăl său, pînă la moartea acestuia, relații cu totul lipsite de tensiuni și prietenești). Wittels acorda o mare pondere faptului că tatăl lui Kraus se numea „Jakob" — cuvîntul ebraic pentru binecuvîntat — care era sinonim cu cuvîntul latinesc „benedictus", rădăcina numelui „Benedikt". Atacurile lui Kraus din *Fackel* au fost reconstruite drept încercare de a dovedi tatălui său („Moritz Benedikt — Jakob Kraus") că propriul său mic organ de presă, *Die Fackel*, era tot așa de puternic și de eficient ca și marele organ al tatălui său, adică *Neue Freie Presse!*

Aceasta însemna, firește, a împinge prea departe conceptul psihanalizei, chiar și din perspectiva întemeietorului ei. În discuția ce a urmat expunerii lui Wittels, Freud a elogiat, ce-i drept, unele aspecte ale conferinței și a găsit cuvinte de apreciere pentru „jertfa" pe care o adusese în acest fel Wittels, ca fost colaborator la *Die Fackel.* Dar o asemenea vivisecție ar

putea să fie atinsă de reproşul întemeiat al neomeniei; ea ar fi şi puţin fondată din punct de vedere ştiinţific şi, în orice caz, nepotrivită pentru a fi publicată şi făcută astfel accesibilă unui public mai larg. În concluzie, Freud a opinat că el a văzut mai întîi în Kraus un aliat în lupta pentru o cauză comună, dar s-a înşelat în această privinţă. Viktor Tausk a fost singurul participant la discuţie care a respins în întregime teza expunerii lui Wittels.

„Inconştientul" în teoria lui Freud era tocmai antiteza concepţiei (fireşte antiteoretice) a lui Kraus. Ceea ce Freud numea „Es" era o masă de impulsuri iraţionale, instinctuale, asociale în fierbere, ce puteau eventual să fie ţinute sub control de către raţiune. Valorile estetice şi morale erau rezultatul unei frustrări, care se instala, la rîndul ei, ca fenomen însoţitor esenţial al socializării acestor impulsuri. Pentru Kraus acest punct de vedere era echivalent cu ruperea tuturor relaţiilor pozitive cu fantezia creatoare, sursă a tot ce este sănătos în individ şi în societate. Astfel, acest nou mit apărea drept unul nu mai bun decît cel vechi, pe care voia să-l înlăture, şi era doar un simptom al bolii pe care încerca să o vindece. Psihanaliza era într-adevăr mai degrabă o complicare suplimentară a problemelor psihologice decît dezlegarea lor.

Nu cea mai puţin însemnată dintre aceste probleme era isteria, o suferinţă psihică ce nu avea, aparent, cauze fiziologice. Una din cauzele reale ale acestei boli putea să fie caracterul de afacere al multor căsătorii burgheze. Destinate înainte de toate să întemeieze uniuni financiare, ele garantau adesea tocmai frustrarea, cu deosebire pentru femei, într-o societate ce se manifesta drept deosebit de pudică. Pentru soţi exista în situaţii de lipsă de înclinaţie trupească reciprocă oricum soluţia pe care o reprezentau prostituatele sau acel fel de relaţii, uneori chiar fatale, pe care le-a prezentat Schnitzler în dramele şi povestirile sale. Pentru soţii problema era mai complicată. Căci lor li se spusese mai înainte că numai femeile lascive, decăzute fac din satisfacţia sexuală obiectul unei intenţii şi delectări conştiente. Nu este de mirare că ele îşi formulau părerea despre sine în termenii unor asemenea concepte atunci cînd începeau să descopere în relaţiile sexuale şi plăcerea; relaţiilor sexuale în afara căsătoriei, care erau pentru soţi mai degrabă un joc captivant, declanşau la femei adesea sentimente de vinovăţie profunde.

Kraus a văzut corelaţia dintre morala sexuală burgheză şi fenomenul isteriei. Aceasta nu putea să dispară decît o dată cu normele sexuale ale societăţii. „Isteria este laptele scurs al maternităţii"[34], se spune în unul din aforismele din *Sprüche und Widersprüche*, cu o aluzie ironică la funcţia primară rezervată femeilor în căsătoria burgheză.

Împotrivirea faţă de psihanaliză era la Kraus mult mai mult decît rezultatul unei aversiuni personale. După părerea sa, psihanaliza tindea spre ceva ce trebuia să ducă la o nouă perturbare a vieţii şi trăirilor oamenilor, inclusiv a relaţiilor dintre bărbat şi femeie, şi anume la raţionalizarea vise-

lor şi a fanteziei. „Drumul înapoi în ţara copilăriei aş dori să-l fac, după o matură chibzuinţă, mai degrabă cu Jean Paul decît cu Sigmund Freud“, se spune în scrierea sa *Nachts*.[35] Kraus se temea că perspectiva psihanalitică asupra vieţii l-ar putea ameninţa pe artist:

> Psihiatrii ce fac din geniu un fenomen patologic ar trebui loviţi în moalele capului cu operele complete ale geniului, iar toţi cei ce oferă asistenţă raţionalităţii omenirii normale, care ne liniştesc în sensul că nimic nu ne-ar împinge spre lucrările inteligenţei jucăuşe şi ale fanteziei, ar trebui loviţi cu tocul ghetei în obraz...[36]

Aici temeiul opoziţiei fără rezerve a lui Kraus faţă de psihanaliză devine clar.

Dar un duşman mult mai mare al fanteziei omeneşti decît demersul raţionalizant al psihanalizei a văzut Kraus în „mlaştina întinsă a frazelor“[37] din presă. Acuza lui principală era că presa a preluat în pseudoarta limbajului foiletonului un rol ce depăşeşte de departe rolul ei legitim, cel al unei informări obiective şi sobre. Această pretenţie insolentă înseamnă o ameninţare a umanităţii şi a conştiinţei răspunderii, căci ea distruge capacitatea omenească de reprezentare, fantezia.

> O societate a atins punctul pieirii sale atunci cînd pentru împodobirea lumii faptelor comite şi tolerează efracţii în perimetrul cultural. Niciunde în lume nu poate fi resimţit sfîrşitul în mod atît de evident ca în Austria... Înlănţuirea înspăimîntătoare a fanteziei, ce are loc prin ornamentarea unor oale de noapte ale spiritului, a condus aici deja la o mînjire deplină, care îi rămîne încă rezervată culturii europene în general. Ziarul ruinează întreaga capacitate de reprezentare: o face în mod nemijlocit, în măsura în care, servind faptul cu un adaos de fantezie, îl scuteşte pe cel ce îl receptează de a-şi solicita propriile sale facultăţi, şi în mod mijlocit — în măsura în care îl face insensibil pentru artă, iar pe aceasta lipsită de atracţie pentru el, deoarece a preluat valorile ei de suprafaţă![38]

Astfel, Kraus a întemeiat *Die Fackel* ca un antiziar pentru „a vorbi de pe o scenă de sine stătătoare unui forum în care, datorită tumultului pe care îl crea o opinie publică de două ori falsificată zilnic, omul cinstit nu-şi mai aude propriile cuvinte“.[39] Este caracteristic pentru Kraus că el şi-a îndreptat atacul principal împotriva cotidianului *Neue Freie Presse*, cel mai important ziar din monarhie şi poate cu nivelul jurnalistic cel mai înalt în întreaga lume. (Wickham Steed, corespondentul la Viena al ziarului londonez *Times* relata — ironic, dar adevărat — că Franz Joseph era cel mai puternic om în monarhia duală, cu excepţia editorului ziarului, Benedikt[40].) Tocmai poziţia cu totul excepţională a acestui ziar l-a determinat pe Kraus să-şi îndrepte atacul în primul rînd împotriva lui. Şi din nou luarea în rîs polemică a presei de către Kraus a putut apărea multora drept ocările unui dezamăgit[41], căci marea reputaţie internaţională de care se bucura *Neue Freie Presse* era general cunoscută. Dar polemica lui Kraus nu era nici

rezultatul unui eşec al ambiţiilor sale jurnalistice, nici nu fusese provocată de vreun atac anterior împotriva lui. Ceea ce a suscitat protestul lui a fost mai degrabă poziţia în multe privinţe centrală a presei în societatea burgheză. *Neue Freie Presse* era obiectul cel mai adecvat al mîniei sale, deoarece nivelul ei jurnalistic înalt a făcut cu putinţă o prezentare şi un limbaj prin care se putea masca subiectivitatea jurnaliştilor individuali, impunîndu-se un punct de vedere aparent obiectiv menit a dirija zilnic opinia şi lumea de reprezentări a sute de mii de oameni. O anumită frică de cenzura oficială a făcut din ziar un purtător de cuvînt, nerecunoscut ca atare, al guvernului, în timp ce informaţia lui culturală era în convergenţă cu interesele marii burghezii şi ale industriei. Interese capitaliste se infiltrau în întreaga presă[42]; falsitatea şi ipocrizia, ce caracterizau societatea ca întreg, se exprimau înainte de toate în ziare. După părerea lui Kraus priceperea jurnalistică implică cu deosebire calitatea de a fi versat în feluritele forme ale înşelăciunii. În septembrie 1900, Kraus a tipărit în *Die Fackel* cuvinte despre presă ale conducătorului social-democraţiei germane Wilhelm Liebknecht, care decedase de curînd, între altele următoarele:

> Nu există nici o mîrşăvie pe care presa să nu o fi înfăţişat drept faptă nobilă, nici o crimă pe care să nu fi fost gata să o prezinte ca pe o faptă mărinimoasă; nu există vreun netrebnic căruia să nu-i pună pe frunte laurii faimei sau cununa de stejar a virtuţii cetăţeneşti, de cîte ori aceasta îi poate părea în acord cu scopul urmărit.[43]

Nici o instituţie nu a fost mai indignată în ceea ce priveşte „anomalia socială“ pe care o reprezintă prostituţia sau „stricăciunea şi perversiunea“ homosexualilor; şi totuşi aceeaşi instituţie făcea loc la rubrica de publicitate unor nenumărate „anunţuri privitoare la «maseuze»“.[44] Editorii nu se jenau să încaseze, pentru rubricile de publicitate ale ziarului, bani de la aceleaşi persoane care le huleau în texte apărute în corpul ziarului. Nu există, oare, o paralelă ascunsă cu acei poliţişti care storceau bani de la prostituate pentru ca să le apere apoi în anumite cartiere de ei înşişi, adică de poliţişti? Pentru Kraus faptul era vădit. În polemicile sale împotriva jurnalismului există locuri în care el acordă preferinţă cenzurii stricte în raport cu o asemenea presă coruptă din punct de vedere material şi spiritual. Încă într-un celebru caiet *Fackel* din iulie 1934, îndreptat împotriva naziştilor şi a social-democraţiei austriece, sub titlul „De ce nu apare *Die Fackel?*“ el se exprimă cu un sarcasm exemplar, ce depăşeşte situaţia ce l-a prilejuit, cu privire la indignarea socialiştilor austrieci faţă de cenzura presei exercitată de guvernul Dolfuß:

> Cît priveşte libertatea presei: va fi permis întotdeauna să se mintă.[45]

Ceea ce stimula înainte de toate mînia lui Kraus împotriva cotidianelor era amestecul principal al faptului şi al opiniei în mediul unui limbaj jurnalistic subtil, rafinat, un limbaj ce însemna deja, ca atare, înşelarea opi-

niei publice. Kraus socotea tocmai componenţa lingvistic-estetizantă a presei ca fiind cea mai primejdioasă şi neplăcută. Eseul cultural, foiletonul, era pentru mulţi cititori lucrul cel mai important din ziar. Dacă situarea politică a unui ziar ducea deja la deformarea ştirilor, aceasta devenea, prin amestecul lingvistic al faptului şi al opiniei, un a priori al reprezentării foiletonistice. Potrivit caracterizării, citate mai sus, a lui Carl Schorske, foiletonul solicita capacitatea de împodobire subiectiv-colorată a stărilor de fapt, un limbaj pestriţ, adjectivat ce absoarbe oarecum obiectivitatea a ceea ce este înfăţişat. Faptele erau deformate oarecum prin prisma emoţiilor subiective ale jurnaliştilor. Succes în specia literară a foiletonului aveau cu precădere aceia al căror narcisism se întindea pînă acolo încît socoteau că lumea afectelor proprii poate fi considerată drept unitate de măsură adecvată a lumii publice a ideilor.

Pentru burghezia vieneză, cu pasiunea ei pentru arte, foiletonul reprezenta încoronarea jurnalismului, iar visul literatului începător era să se vadă publicat de *Neue Freie Presse*. Kraus înţelegea, dimpotrivă, acţiunea distrugătoare a foiletonului atît pentru obiectivitatea înfăţişării faptelor, ca şi pentru fantezia cititorului, căci propria facultate a imaginaţiei va fi diminuată, şi încetul cu încetul nimicită, de emoţionalitatea „atmosferei" infiltrate în fapte. Foiletonul reducea, pe de o parte, puterea de creaţie a eseistului la o ornamentaţie lingvistică cu acţiune asupra publicului şi îl împiedica, pe de altă parte, pe cititor să realizeze o percepţie proprie, autentică a lumii, în afara reproducerii acesteia în fraza de ziar. Nu este de aceea de mirare că Kraus şi-a îndreptat atacul împotriva tuturor acelora ce întreţineau o relaţie spirituală sau practică cu foiletonismul — editori, scriitori sau audienţa care îi recepta. Atitudinea lui Kraus faţă de foileton era, totodată, reflexul reprezentării sale despre originea a ceea ce este creator, precum şi locul spiritual în care opiniile sale asupra limbajului şi a artei intrau în atingere în mod direct cu motivul atitudinii sale critice polemice la adresa ipocriziei societăţii.

O formă literară ca foiletonul putuse să cîştige în Viena însemnătatea ei culturală tocmai pe fundalul acelei spiritualităţi *fin-de-siècle* în care un estetism decadent era mai degrabă regula artistică decît excepţia şi în care artiştii — în cuvintele lui Carl Schorske[46] — erau mai puţin înstrăinaţi de clasa lor socială decît erau înstrăinaţi împreună cu ea de restul vieţii sociale. Karl Kraus i-a văzut pe Hermann Bahr, Felix Dörmann, Felix Salten, Richard Beer-Hoffmann şi întreaga *Jung-Wien*, într-un anumit sens şi pe Schnitzler şi Hofmannsthal, drept exponenţi literari ai acelei superficialităţi răsturnate ce caracteriza întreaga viziune culturală asupra lumii a capitalei habsburgice. Reprezentarea acestora despre artist ca un meşteşugar versat în ceea ce priveşte stilul şi forma nu avea nimic comun cu concepţia lui Kraus. *Die Fackel* a pierdut rareori prilejul să-i batjocorească în mod satiric pe reprezentanţii unui asemenea concept al artei. Faptul că în acest

fel Kraus nu a fost în multe privinţe drept cu Schnitzler şi Hofmannsthal nu va fi discutat aici. El putea însă, neavînd dreptate, să aibă totuşi de partea sa acel drept pe care îl conferă un principiu artistic puternic.

Este o trăsătură marcantă a lui Karl Kraus şi a operei sale că nici una, nici cealaltă nu pot fi clasificate prin raportare la categoriile literare şi de istorie a artei care erau curente. Pentru Kraus, ca şi pentru cei ce au preluat principiile creaţiei sale în opera lor, independenţa spiritului şi veracitatea erau caracteristicile distinctive hotărîtoare ale adevăratului artist; aceste calităţi ţineau de concepţia krausiană asupra „originii". Independenţa spiritului, veracitatea, autenticitatea constituiau acel concept al *integrităţii*, pe care Kraus îl va socoti drept semnul devenit rar al valorii etice şi artistice.

Acest criteriu al autenticităţii şi integrităţii explică de ce Kraus preţuia şi cîţiva foiletonişti, puţini la număr (aparţinînd de altfel unei epoci anterioare), ca Spitzer, Kürnberger şi Speidel, chiar dacă respingea forma însăşi a foiletonului. Şi Peter Altenberg, pe care Kraus îl iubea la fel ca şi arta măiastră a schiţei scurte, aparţine într-un anumit sens categoriei foiletoniştilor judecaţi în mod pozitiv. Kraus nu opunea niciodată o „direcţie" literară alteia. Ceea ce îl preocupa era autenticitatea artistică a fiecărui scriitor. Nu era o chestiune de ideologie sau de „şcoală" literară, ci una de acoperire a formei scrisului şi personalităţii:

> Opinii, orientări, viziuni asupra lumii — ceea ce contează de la început şi pînă la urmă este propoziţia ... Stilul nu este expresia a ceea ce crede cineva, ci organizarea a ceea ce cineva gîndeşte şi, ca urmare, vede şi aude...[47]

De aceea Kraus a putut să-şi scrie, fără ezitare, polemicile şi schiţele drept unele cu adresă personală. (În ciuda identificării persoanelor ce constituiau ţintele atacurilor sale, nu trebuie totuşi să trecem cu vederea că în cea mai mare parte a cazurilor obiectivul individual al satirei ajungea în bătaia puştii lui Kraus doar ca reprezentant al tipului social pe care îl încorpora.) Kraus vedea arta unui om în relaţie strînsă cu caracterul său: „O poezie este numai atît timp bună cît se ştie a cui este."[48] Polemica sa ţintea adesea înfăţişarea defectelor de caracter ale unui scriitor, din care izvorau insuficienţele artistice din opera lui. Un exemplu clar în acest sens sînt atacurile critice îndreptate împotriva lui Hermann Bahr.

Opoziţia lui Kraus faţă de Bahr şi de grupul *Jung-Wien* se îndrepta mai puţin împotriva ideilor de teorie literară, cît împotriva relaţiilor spirituale ale autorilor cu operele lor. Deja în 1894, la vîrsta de 19 ani, Kraus nota într-o scrisoare adresată lui Schnitzler cu privire la literatura decadentă de provenienţă austriacă, importată de Bahr din Franţa: „Urăsc şi urăsc această «decadenţă» falsă, mincinoasă, ce cochetează veşnic cu sine."[49] Bahr căutase o bază filozofică pentru impresionismul decadenţei şi crezuse că a găsit-o în psihologia lui Ernst Mach, cu deosebire în punctul de vedere că orice cunoaştere este o configuraţie a impresiilor senzoriale. Ceea ce Bahr

a socotit esențial în această privință a fost concepția potrivit căreia datele simțurilor, „senzațiile“, adică stările subiective, constituie temelia oricărei cunoașteri și a întregului „eu“. De aici, el a dedus că năzuințele impresioniștilor de a-și descrie experiențele lor individuale într-un mod cît mai colorat, adică într-un fel ce izvorăște din arbitrarul dispoziției, nu erau doar îndreptățite, ci, într-un anumit sens, necesare, deoarece, din perspectiva lui Mach, doar acestor experiențe le era atribuită o „realitate“ epistemologică.[50] Kraus combătea mai puțin această concepție abstractă asupra literaturii,[51] cît pe cei mai mulți din cei ce o susțineau. Acest lucru devine clar dacă luăm în considerare respectul și admirația sa pentru multe din schițele lui Peter Altenberg, care prin subiectivitatea lor impresionistă de neconfundat se potriveau bine și cu teoria artei a lui Bahr.

Deosebirea de ordin artistic dintre Bahr și Altenberg a fost înainte de toate cea dintre două personalități: Bahr era un caracter oportunist care nu uita, cînd scria, nici gustul publicului, nici formele de exprimare proprii modelelor sale. Altenberg, dimpotrivă, era ceea ce Kraus numea un „autentic“.[52] Opera sa era omologată de personalitatea lui artistică, viața sa se reflecta în literatura sa. El putea de multe ori, în mai puțin de o pagină tipărită, să fixeze farmecul unei scene tipice sau al unei întîlniri cu o persoană pe stradă, într-un parc, într-un hotel sau într-o cafenea, tocmai deoarece era într-o măsură atît de mare o parte a acestei ambianțe. Cu sandalele sale, cu pălăria sa cu boruri mari și cu bastonul său de plimbare „P.A.“ avea ceva din habitusul unui boem sau al unui hippy din zilele noastre. El putea să capteze ceea ce era unic și plin de farmec în viața vieneză deoarece aceasta era viața lui, iar el era o parte a acestei vieți. „Fii cine ești, dar fii acesta“! — așa a formulat Altenberg maxima vieții sale. În *Nachts*, Karl Kraus observă: „Lipsa de reținere a unui Peter Altenberg implică mai multă omenie decît conține colecția legată a literaturii vieneze pe durata a zece ani.“[53]. În ancheta organizată de publicația *Brenner* în 1913, sub titlul *Rundfrage über Karl Kraus* (*Anchetă asupra lui Karl Kraus*), Altenberg scria:

> Viața zilei, orei și a anului, care slăbește mereu, se clatină pe picioare, gîfîie sub povara a o mie de prejudecăți ale omului de astăzi *pretins* liber, are nevoie de o sută de luptători liberi, cavaleri, *stăpînitori ai limbajului* și independenți de felul lui Karl Kraus, cu o sută de „făclii“![54]*

Și cazul Max Reinhardt aruncă o oarecare lumină asupra concepției krausiene cu privire la esența artei. În sens strict, polemica lui Kraus împotriva lui Reinhardt, împotriva colaborării acestuia cu Hofmannsthal și împotriva Festivalului de la Salzburg aparține unei epoci ulterioare celei de care ne ocupăm aici. Dar deosebirea fundamentală în ceea ce privește principiile artei teatrale exista deja mult înainte de 1914. Kraus a conside-

* Aluzie la titlul revistei lui Kraus *Die Fackel* = făclia.

rat tehnica regiei lui Reinhardt ca o specie de scamatorie rafinată, o extravaganţă care are funcţia să înşele publicul şi să trădeze ceea ce este propriu-zis important, adică configuraţia dramatic-lingvistică:

Tendinţa lui (a lui Reinhardt) de expansiune cuprinde acum toate locurile, de la circ pînă la biserică, acele locuri în care prin contopirea publicului şi a masei figuranţilor se poate imagina întotdeauna o sală plină şi unde din schimbarea de roluri între spectator şi actor, între paiaţă şi preot se poate deschide calea unei mari înşelătorii.[55]

Înscenările lui Reinhardt aveau adesea ceva spectacular şi prin aceasta neautentic. O montare costisitoare, ce imita realitatea, abătea atenţia publicului de la receptarea limbajului dramatic în întruchiparea lui actoricească. Kraus scria:

Înainte decorurile erau de carton, iar actorii erau autentici. Acum decorurile nu mai sînt aparenţe, iar actorii sînt de carton.[56]

În teatrul montării, pe care l-a creat Reinhardt, acţiunea cuvîntului poetic dispărea în faţa efectului exterior. Kraus opunea acestei aplatizări a teatrului contemporan propria sa concepţie a unui „teatru poetic", pe care obişnuia să o realizeze în lecturile lui dramatice. Aici nu exista nimic altceva decît textul şi interpreţii textului — nici un fel de costume, imagine scenică, acţiune jucată. Potrivit viziunii lui Kraus asupra teatrului, nimic din toate acestea nu erau necesare în cazul unei drame de o valoare poetică reală, pe cînd altfel tocmai piese proaste puteau fi prilejuri mari de desfăşurări actoriceşti pe scenă.

Autorul scrie propoziţii pe care nu le poate pronunţa nici un actor cu capacităţi creatoare, iar un actor cu capacităţi creatoare pronunţă propoziţii pe care nu le putea scrie nici un autor... Două curente ce se exclud reciproc. Nerozia veche de secole că locul poetului este pe scenă rămîne totuşi în vigoare şi este împinsă pînă la absurd în fiecare seară în faţa unei săli pline.[57]

După o oscilaţie iniţială a judecăţii sale, Kraus nu va fi mai îngăduitor nici cu Hofmannsthal. Prin entuziasmul său timpuriu pentru poetul decadent italian Gabrielle D'Annunzio, care îl venera pe Wagner, Hofmannsthal a ajuns în contact cu forţa sugestivă a conceptului wagnerian de „operă artistică integrală" (*Gesamtkunstwerk*), cu acea combinaţie complexă a mai multor arte — poezie, muzică, teatru — într-o unitate care prin acţiunea ei obişnuia să reînnoade legătura cu drama antică greacă. Hofmannsthal era fascinat de efecte teatrale spectaculare şi în această privinţă nu se deosebea de Wagner. Această fascinaţie a inspirat colaborarea lui cu Max Reinhardt şi cu Richard Strauss. Concepţia neobişnuită a lui Strauss despre veridicitatea teatrală este descrisă plastic în *Der stolze Turm* (*Turnul semeţ*) al Barbarei Tuchman drept „grilă realistă". Este, astfel, cerinţa de a aduce pe scenă în spectacolul cu *Electra*, în tabloul jertfei Clitem-

nestrei, oi şi tauri vii.[58] Karl Kraus era, dimpotrivă, convins că nimic nu putea distruge teatrul într-un mod mai durabil decît asemenea efecte.

Hofmannsthal era înclinat spre forme ale barocului pe care credea că le va putea înnoi în teatrul montării moderne al lui Reinhardt. Să ne gîndim, de exemplu, la *Das Salzburger große Welttheater* (*Marele teatru din Salzburg al lumii*), ce indica deja prin titlu afinitatea la *Marele teatru al lumii* al lui Calderon, şi a cărui premieră la 12 august 1922, în regia lui Reinhardt, i-a prilejuit lui Kraus muşcătorul poem satiric *Bunte Begebenheiten* (*Întîmplări pestrițe*).[59]

Pentru a întregi prezentarea lui Kraus ca polemist precum şi ceea ce constituia temelia ideatică a vieţii şi operei sale, dorim să considerăm, în cele din urmă, motivele care l-au condus la atacarea noii operete vieneze, bunăoară a manierei lui Lehár, drept una din cele mai degenerate forme ale artei epocii sale. Succesul acestor operete a fost pentru Kraus un alt simptom al declinului spiritual-moral al vieții vieneze:

> Dar această (mulţime) pare să aibă cu adevărat nevoie pentru a fi fericită de larma sărăciei spiritului, şi lipsa de umor ce dansează este ceea ce cere ea să vadă pe scenă. A cercetat, oare, cineva care sînt acele elemente din care se constituie banalitatea inexprimabilă a acestei noi operete?... Căci opereta de azi îşi serveşte publicul pur şi simplu ca prefaţă a plăcerilor stridente ale vieţii de noapte.[60]

Aceste fraze sînt luate din articolul programatic, scris în 1909, „Grimassen über Kultur und Bühne", în care Kraus şi-a expus concepţia sa principală cu privire la valoarea artistică a vechii operete şi falimentul celei noi. Adevărata esență a operetei consta pentru Kraus tocmai în iraționalitatea, respectiv în lipsa de sens a acţiunii scenice ca atare — departe de orice logică şi cauzalitate proprii vieții cotidiene —, acțiune ce devenea abia în corelație cu muzica artă adevărată, adică „o poveste grotescă în care lipsa de sens apărea în toată splendoarea ei".[61] Kraus deriva din necesitatea unui amestec voios între acţiune şi muzică, şi care luate fiecare în sine nu aveau nici o trăinicie artistică, postulatul de a nu concepe şi de a nu judeca textele de operetă drept opere poetice: „Este o probă de deplină înstrăinare de artă să doreşti a măsura textul operetei ca atare cu o măsură literară."[62] Ceea ce reproşa Kraus operetelor vieneze ale lui Lehár sau Kálmán era încercarea de a raţionaliza lumea veselă ilogică a poveştii, acel tip de nou „realism" în operetă ce se folosea de instrumentul psihologizării populare pe scenă bunăoară a unor situații erotice:

> Vechile forme ale operetei, ce rămîn legate de condiţia nonsensului, sînt umplute cu o logică nouă... Cerința ca opereta să facă faţă exigenţelor raţiunii pure este cea care dă naştere neroziei curate în operetă... Ceea ce trebuie să fie biciuit este năzuința idioată a operetei de astăzi de a-şi atribui un sens, o năzuință ce împinge lucrurile nemijlocit spre absurditate, zelul ei de a suplini lipsa umorului prin logică şi de a ocupa locul în care trebuia să stea un cîntăreț cu un psiholog.[63]

În această privință Lehár constituia antipodul lui Jacques Offenbach, pe care Kraus îl venera și din ale cărui operete el a prelucrat în ultima perioadă creatoare a vieții sale, începînd din anul 1926, textul unora, le-a reînnoit și le-a prezentat, în asociere cu un pianist, în nenumărate seri. Iubirea pentru Offenbach data, ce-i drept, de la o întîlnire mult mai timpurie cu opera lui, cea a impresiilor foarte tînărului Karl Kraus de la „Teatrul de vară", impresii ale „acelor ani optzeci" ai secolului al XIX-lea a căror amintire a fixat-o decenii mai tîrziu în marele poem *Jugend*.[64] În 1909, 17 ani înaintea reîntoarcerii sale artistic-creatoare la Offenbach, care a culminat în anii 1930–32 într-un ciclu Offenbach de 12 seri al radioului berlinez în regia lui Karl Kraus, acesta scria în articolul „Grimassen über Kultur und Bühne":

> Pot să-mi închipui că un om tînăr urmărind operele lui Offenbach într-un teatru de vară va primi impresii mai hotărîtoare decît de la acei clasici spre a căror recepție lipsită de înțelegere este îndemnat de pedagogie.[65]

Activitatea lui Kraus legată de Offenbach a declanșat la sfîrșitul anilor '20 o adevărată renaștere a posterității lui Offenbach, dar a stîrnit și o critică puternică îndreptată împotriva inițiatorului spiritual al acestei renașteri pe temeiul pretinsei sale lipse de înțelegere față de muzică. Atunci cînd, în anul 1929, a fost atacat în ziarul *Arbeiterzeitung* pentru „deficiențele sale de ordin muzical", Kraus a fost apărat de trei muzicieni vestiți aparținînd cercului lui Schönberg, Alban Berg, Rudolf Kolisch și Eduard Steuermann, într-o scrisoare adresată revistei *Die Fackel*:

> Ceea ce trebuie să stabilim în primul rînd este efectul pur muzical al prelegerilor dumneavoastră consacrate lui Offenbach, ceea ce ne îngăduie, nouă muzicienilor, obișnuiți să ne exprimăm fără cuvinte, să găsim cuvinte pentru valori muzicale, ce sînt pentru noi atît de concrete... Numim acestea cu clară intenție conștientă „a face muzică", deși este în mod accidental cunoscut că dumneavoastră nu puteți citi note... Că poate exista muzică fără note — toți muzicienii cred acest lucru — am aflat-o prin dumneavoastră încă o dată și pentru aceasta vă mulțumim.[66]

Stima lui Kraus pentru Offenbach evidențiază un element central al conceptului său de artă. Kraus a văzut opereta drept „împlinirea adevăratului sens al teatrului".[67] Ea îl îndepărtează pe spectator de calea rațională a vieții cotidiene, conducîndu-l într-o sferă în care regulile logicii și ale cauzalității erau abrogate. Ea îl conduce astfel în împărăția unei imaginații creatoare în care propria sa imaginație — receptivă și productivă în același timp — se poate pune în mișcare. Și în aceasta constă valoarea ei morală! Kraus sublinia tot atît de mult — împotriva estetismului — dimensiunea morală a adevăratei arte, pe cît disprețuia și respingea o interpretare plată, utilitaristă a acestei dimensiuni. Arta era pentru el un domeniu pe deplin autonom al spiritului omenesc ce nu trebuia să se acomodeze în nici un

sens vieții burgheze reale. Dimpotrivă: nimeni nu a atacat atît de pătrunzător amestecul de artă și de viață practică, de lume a faptelor și fantezie, așa cum îl încorpora foiletonismul și a respins atît de categoric funcția de fată în casă a artei în raport cu viața cotidiană. „Arta chemată să consoleze părăsește cu un blestem camera mortuară a omenirii."[68] Valoarea morală a artei nu consta pentru Kraus în gestul plat pedagogic al degetului arătător ridicat ce trimitea la o normă morală formulată cu voce tare. Ea acționa mai degrabă în măsura în care trezea la viață *temelia* oricărei adevărate umanități: imaginația, fantezia, capacitatea de trăire interioară și de a resimți suferința altora într-o percepție nedeformată a naturii și a semenului. Arta era prin aceasta, pentru Kraus, adversarul direct al presei care, o dată cu distrugerea limbajului prin producerea de fraze, ruina și capacitatea omenească de reprezentare și prin aceasta și de compasiune (o corelație pe care Kraus a urmărit-o cu multă putere de pătrundere pînă în „delirurile sîngeroase" ale primului război mondial și, în cele din urmă, ale barbariei hitleriste). Adevărata artă a teatrului, și cu aceasta și cea a operetei, acționa tocmai prin eliberarea fanteziei creatoare din cătușele constrîngerilor vieții sociale asupra bazelor morale ale acesteia, adică asupra sensibilității și capacității de reprezentare a oamenilor. În ianuarie 1914 el scria în articolul „Das Denkmal eines Schauspielers" („Monumentul unui actor") cu referire la trecutul „acelor ani optzeci" ai bătrînului *Burgtheater*:

> Valoarea eminentă a unei epoci nu se probează prin nivelul înalt al capacității literare și, în afară de aceasta, al celei lucrative... Ea a fost probată, dimpotrivă, de capacitatea de receptare mai mare și de sensibilitatea sufletească sporită a mulțimii, iar cultura teatrului indică gradul de căldură al vieții. Dacă arta maselor este mai rea, atunci și masa a devenit mai rea.[69]

În acest sens a înțeles și a mediat Kraus înțelegerea artei operetei a lui Offenbach. Compozitorul Ernst Krenek, care stătea din punct de vedere spiritual și artistic aproape de cercul lui Schönberg, scria după participarea sa la o seară Offenbach a lui Kraus:

> Aici se afirmă un simț neobișnuit al scenei, iar fantezia creatoare a celui ce citește evocă doar cu vocea și prin cîteva mișcări ale mîinii o imagine teatrală cu totul vie, trezind astfel fantezia receptivă a ascultătorului fără a o induce în eroare prin caracterul accidental al culiselor.[70]

Această dragoste pentru un teatru, ce acționa moral tocmai prin puterea autonomă a poeziei, îl lega pe Kraus nu numai de Offenbach, ci și de un curent principal în teatrul austriac tradițional. *Flautul fermecat* al lui Mozart și Schikaneder este poate exemplul cel mai renumit al „feeriei" austriece, un fel de dramă-basm, care avea, totodată, funcții pedagogice.[71] Teatrul austriac al secolului al XIX-lea era adînc înrădăcinat în această tradiție populară. El era un teatru pur romantic în care fantezia domina nestingherită, binele și răul erau definite clar în mod constant și se confrun-

tau. El era astfel şi un instrument al criticii sociale ce păstra valorile morale la un nivel înalt. În prima treime a secolului al XIX-lea, această tendinţă romantică a dominat scena teatrelor vieneze, înainte de toate prin piesele lui Ferdinand Raimund. Acest teatru a atins, ce-i drept, forma artistică cea mai înaltă cînd nemijlocirea formei sale feeric-baroce şi a vocaţiei sale pedagogice a fost frîntă pentru a se naşte din nou ca veritabilă artă satirică a limbajului în formă teatrală, prin opera lui Johann Nepomuk Nestroy.

Nestroy ar fi căzut, poate, pradă uitării dacă Kraus nu s-ar fi străduit să reevalueze însemnătatea lui artistică. Începutul acestei strădanii poate fi datat cu un anumit temei drept ziua de 2 mai 1912, cînd Kraus a ţinut vestita sa expunere *Nestroy şi posteritatea.*[72] Nestroy, ale cărui piese erau doar rar reprezentate în perioada dinainte, era cunoscut publicului austriac — care nu mai înţelegea pe atunci bine adevărata profunzime a artei sale satirice — în cel mai bun caz drept autor al piesei populare comic-distractive, oarecum în acelaşi sens în care oamenii găseau amuzante chiar şi cele mai distrugătoare satire ale lui Kraus.

Nestroy era propriul său poet, regizor şi actor principal, din 1845 de asemenea cel care închiria şi conducea Wiener Carl-Theater. Materia aproape a tuturor celor 83 de comedii, farse şi piese populare ale sale el a luat-o netulburat de la alţi autori, adesea francezi. Această materie o transporta în ambianţa sa şi înainte de toate în lumea satirică a limbajului său. Karl Kraus scrie cu privire la aceasta:

> El preia materii străine. Unde este însă autorul german de comedii care s-ar fi putut măsura cu el în ceea ce priveşte capacitatea de a schiţa în trei cuvinte o figură şi din trei propoziţii o ambianţă? El este cu atît mai creator cu cît ridică materia străină la rangul de operă proprie... Nestroy îşi trage materia de acolo unde nu mai există ca materie, inventează ceea ce este deja găsit, şi performanţa lui ar fi considerabilă şi dacă ea ar consta doar în construcţia acţiunii şi în vîltoarea situaţiilor create, adică doar în ocazia binevenită de a distra lumea şi nu şi în constrîngerea acceptată voluntar de a observa lumea.[73]

Aici este indicată marea realizare creatoare a lui Nestroy, ce stă dincolo de valoarea materială a pieselor sale: într-un simţ uimitor pentru bogăţia de relaţii şi nuanţe a limbajului vorbit prin care lumea omului este cunoscută şi luminată ironic pînă în colţurile ei cele mai ascunse.

> Nestroy este primul satiric german la care limbajul produce gînduri cu privire la lucruri. El eliberează limbajul din starea de contractare şi acesta îi furnizează în cazul fiecărei expresii un gînd.[74]

Nestroy nu a scris sublima dramă, jucată la *Burgtheater*, ci piese populare: feerii, parodii literare, satire politice, vodeviluri. Limbajul său nu era germana de scenă a clasicilor, ci un amestec pătrunzător şi ingenios de dialect şi piese demascatoare ale unui limbaj afectat. Sensibilitatea şi vir-

tuozitatea pe care le desfăşura în această activitate fac opera lui intraductibilă; nici măcar germanii de astăzi nu îl pot urma întotdeauna fără ajutor. Istoricul literar Franz H. Mauthner, unul din cei mai buni cunoscători ai lui Nestroy din zilele noastre, scrie în această privință următoarele:

> Calitatea cea mai specifică a stilului comediilor lui Nestroy este conştiința limbajului, ce nu îl părăseşte nici un moment. Ea cuprinde întreaga formă de exprimare caracterologică a conținutului ce urmează să fie comunicat, ca şi bogăția de semnificații şi asociativă a fiecărui cuvînt, a fiecărei expresii, ce sînt izolate dintr-un context specific al vorbirii, împreună cu sferele stilistice cărora le aparțin aceste cuvinte şi expresii precum şi — uneori de asemenea important — cu forma lor sonoră.[75]

În perioada scursă a succesului Revoluției din 1848, Nestroy a scris cumplita satiră politică *Die Freiheit im Krähwinkel* (*Libertatea în orăşelul de provincie*) — (premiera la 1 iulie 1848) în care se răfuieşte cu sistemul lui Metternich. Dar Nestroy a fost un satiric autentic, nu un revoluționar din punct de vedere politic. Atunci cînd, o dată cu contrarevoluția, s-a instalat din nou cenzura turbată a autorităților imperial-regeşti, nu a dispărut doar de pe afiş *Die Freiheit im Krähwinkel*; Nestroy însuşi s-a distanțat în mod clar cu farsa politică *Lady und Schneider* (*Lady şi croitorul*) de toate năzuințele revoluționare ce bîntuiau, în sensul *Manifestului Comunist,* ca „stafii" prin Europa.

Totuşi el a rămas agresiv şi polemic, în primul rînd ca *actor pe scenă.* Nestroy a fost şi a rămas, cum scria Mauthner, „din punct de vedere spiritual un rebel".[76] Este adevărat că, în calitate de autor, el îşi ascundea adesea batjocura la adresa societății în dialoguri aparent inofensiv spirituale, pe care ştia însă, ca actor, să le trezească, cu mimica sau cu un gest, la viața lor proprie, la semnificația lor muşcător-satirică. Aceasta îi aducea conflicte continue cu cenzura. Deja în 1835, el fusese condamnat la o pedeapsă de arest pentru „improvizație defăimătoare". În ochii publicului de rînd, el era un comediant legat de popor, dar pentru cenzura habsburgică (tot aşa, de altfel, pentru Richard Wagner şi Friedrich Hebbel, pe care i-a persiflat distrugător în *Judith şi Holofernes*) trecea drept un nihilist primejdios. Pentru unii contemporani şi mulți admiratori de mai tîrziu, care au pătruns întreaga profunzime a operei sale, Nestroy a fost însă (în cuvintele lui Egon Friedell) „cel mai mare, de fapt singurul filozof" pe care l-a produs Viena.[77] Kraus l-a numit în 1912 „cel mai mare filozof" satiric pe care l-au avut vreodată germanii"[78], iar Friedell l-a caracterizat mai tîrziu drept:

> ... un dialectician socratic şi analist kantian, un suflet în zbatere shakespeareiană ce distrugea sistemul de măsură al tuturor lucrurilor omeneşti cu o fantezie într-adevăr cosmică, pentru a le pune prin aceasta în adevărata lor lumină.[79]

Aici, în piesele lui Nestroy, conținutul frazei lui Kraus devine plastic, căci limbajul satiricului dezvăluie caracterul moral al persoanei pe care o

face să vorbească. Mauthner îl numeşte pe Nestroy un „psiholog pătrunzător ce dă la iveală, în goliciunea ei, platitudinea observată în ambianţa sa şi o amplifică pînă la grotesc".[80] Tocmai această îndatorire şi-a impus-o sieşi Karl Kraus.

Deosebirea în ceea ce priveşte metodele lor — şi anume faptul că pentru Kraus bătălia se dădea înainte de toate pe hîrtie şi în sala de conferinţe, iar pentru Nestroy ea avea loc pe scenă — desemnează o diferenţă a temperamentelor. Amîndoi au fost totuşi artişti desăvîrşiţi, care şi-au transformat capacităţile în cele mai puternice arme îndreptate împotriva declinului societăţii. Dacă veridicitatea personală este măsura caracterului, atunci şarlatania şi lipsa de autenticitate sînt viciile sale fundamentale, iar Kraus s-a simţit drept moştenitor al lui Nestroy atunci cînd a scris:

> Unul ca el trebuia să aibă împotriva lui tot ceea ce constituia onorabilitatea şi toate vînturile epocii. El împingea sus cultura şi jos banalitatea ... el a dat cărţile pe faţă, nu cu privire la aspectele sociale, ci întotdeauna cu privire la personalitate ... El era un gînditor şi de aceea nu putea gîndi nici liberal, nici antiliberal ... A observat atît de bine fragilitatea naturii umane, încît chiar şi posteritatea putea să se simtă observată de el ... Cu cît mai disperată era lupta, cu atît mai puternică era arta. Artistul satiric se situează la capătul unei evoluţii ce se sustrage artei ... El organizează fuga spiritului din faţa omenirii ... În cei cincizeci de ani de la moartea lui, spiritul lui Nestroy a trăit lucruri ce îl încurajează să trăiască mai departe. El stă înghesuit între protuberanţele tuturor profesiunilor, susţine monologuri şi rîde metafizic.[81]

Ideea centrală ce face din viaţa şi opera lui Kraus o unitate este, potrivit vorbelor lui Paul Engelmann „separaţia creatoare"[82] a celor două domenii, cel al relatării faptelor şi cel al expresiei artistice. Acestei separări i se datorează faptul că în polemicile sale Kraus nu a fost nicicînd doctrinar. Numai cel ce are o credinţă exagerată în influenţa ideilor sociale şi politice este înclinat spre doctrinarism. Kraus, dimpotrivă, a năzuit, depăşind orice doctrină, spre problematica veridicităţii artistice şi omeneşti; aceasta era baza polemicilor sale cu alte persoane. În spatele ideilor stau oamenii care se dovedesc a fi morali sau imorali. De aceea critica lor la adresa expresionismului literar s-a îndreptat împotriva scriitorilor ce caută noi efecte cu acţiune puternică de dragul succesului; ea nu era îndreptată împotriva adevăraţilor scriitori din rîndul expresioniştilor, ca Georg Trakl, Else Lasker-Schüler sau Frank Wedekind, pe care Kraus i-a preţuit tot atît de mult cît l-au preţuit şi ei pe el. Oameni cu integritate personală, artiştii care trăiau cu fantezie şi din fantezie puteau să aparţină oricărei orientări, căci această alegere nu era ceva ce trecea înaintea conştiinţei. Ceea ce Kraus spunea despre sine putea să fie valabil pentru orice scriitor autentic. „Stăpînesc doar limbajul celorlalţi. Limbajul meu face din mine ceea ce vrea."[83]

Pentru Kraus, paradigma contrapărţii poetice a acestei profesiuni de credinţă programatice, adică a scriitorului ce stăpîneşte limbajul deoarece

ştie să îl manipuleze, era Heinrich Heine. La sfîrşitul vestitului său articol „Heine und die Folgen" („Heine şi urmările"), una din cele mai controversate scrieri ale sale, care a apărut în 1910 ca broşură şi a fost tipărită din nou în 1911 cu un Cuvînt înainte în *Die Fackel*, Kraus scria despre Heine:

Secretul naşterii cuvîntului vechi îi era străin. Limbajul reprezenta pentru el o voinţă. Dar niciodată limbajul nu l-a adus în starea de extaz tăcut. Niciodată harul limbajului nu l-a îngenuncheat.[84]

Heine reprezenta mamoşul foiletonismului francez în limba germană. Kraus aflase cu toţi nervii săi puterea distrugătoare a foiletonismului. El reacţionase faţă de această putere, identificîndu-l pe Heine, atunci cînd vorbea de „urmări", mai degrabă ca simbol decît drept cauză concretă şi respingîndu-l ca scriitor. În *Cuvîntul înainte*, scris în 1911, Kraus tratează această corelaţie complexă:

Această scriere, fiind tot atît de departe de bănuiala de a fi nedreaptă cu Heine, ca şi de pretenţia de a fi echitabilă cu el, nu este un eseu literar. Ea nu epuizează tema Heine şi este mai mult decît această temă. Cel mai prostesc reproş, şi anume că ea l-ar face pe Heine răspunzător, ca făptaş individual, pentru urmările operei sale, nu o poate atinge. Cei ce pretind că îl apără se apără pe ei înşişi şi indică adevărata direcţie a atacului... Nu inventarea ciumei, nici măcar propagarea ei nu sînt reproşate, ci este descrisă o stare de spirit în care ceea ce împodobeşte secretă puroi.[85]

Aşadar, „adevărata direcţie a atacului" este starea de spirit a unei opinii publice culturale dominate de foiletonism, a unui amestec al lumii faptelor şi a artei, literaturii şi relatării, toate acestea ridicate la rangul de sistem. Heine a fost maestrul unei limbi sprintene, înaripate, din care generaţii de ziarişti incapabili au făcut mai tîrziu un costum de carnaval menit să acopere propria lor sărăcie spirituală. „A nu avea idei şi a le putea exprima — acesta este jurnalismul"[86], scria Kraus în *Pro domo et mundo*, şi tocmai faptul de a fi lăsat această capacitate de exprimare lipsită de conţinut unei posterităţi lipsite de idei este ceea ce îi reproşează el lui Heine:

Heinrich Heine a desfăcut atît de mult corsetul limbii germane încît toţi negutătorii pot umbla cu degetele pe pieptul ei.[87]

Kraus apăra în atacul său împotriva lui Heine sfera operei de artă pure, autentice în faţa imixtiunii jurnalismului; el viza scriitorul în care credea că a descoperit figura-simbol a celor ce se fac vinovaţi de o asemenea imixtiune. Werner Kraft a surprins în mod convingător îndreptăţirea şi problematica poziţiei lui Kraus:

Nimeni nu a reacţionat cu întregul său sistem nervos faţă de această situaţie, aşa cum a făcut-o Kraus. Că el nu a fost astfel drept cu Heine este mai puţin hotărîtor decît faptul că el năzuia să instituie o nouă lege pe temeiul căreia căuta un

făptaş responsabil pentru urmări în a căror anulare recunoştea, cu pasiunea inimii şi minţii sale, o parte însemnată a misiunii sale.[88]

„Heine und die Folgen" este, dincolo de problematica pe care a schiţat-o, cea mai consecventă expresie a acelei „separaţii creatoare" krausiene pe care el a apărat-o, împreună cu Adolf Loos, împotriva tendinţelor de a amesteca sau confunda proprii epocii, „separaţie" ce va căpăta — într-un fel specific — o însemnătate atît de mare în opera lui Ludwig Wittgenstein. În volumul de aforisme *Nachts*, al lui Kraus, stă scris:

Adolf Loos şi cu mine, el în mod direct şi eu în cuvinte, nu am făcut nimic altceva decît să arătăm că între o urnă şi o oală de noapte există o deosebire şi că abia prin această deosebire cultura capătă un spaţiu de mişcare. Ceilalţi însă, oamenii cu stare de spirit pozitivă, se împart în cei ce folosesc urna ca oală de noapte şi oala de noapte ca urnă.[89]

Această distincţie trebuie să fie luată la amîndoi — la Kraus şi la Loos — în sens foarte literal. Conţinutul estetic al unei opere de artă literară a constat pentru Kraus, de la început, în autenticitatea ei lingvistică autonomă, nesubordonată unei valori de întrebuinţare de orice fel şi el se acoperea de aceea tocmai cu conţinutul ei moral. Erich Heller şi Werner Kraft au atras atenţia cu deplin temei asupra faptului că celebra prepoziţie 6 421 a *Tractatus*-ului, resimţită adesea ca „obscură": „Etica şi estetica sînt acelaşi lucru" ar putea să stea ca moto al operei întregii sale vieţi, ca „o formulă desăvîrşită pentru crezul artistic al lui Karl Kraus."[90] Kraus a diagnosticat starea unei epoci în descompunere şi a unei societăţi bolnave cu referire la limbajul ei în descompunere, bolnav. El a fost creatorul citatului literar demascator: fără să schimbe textul citat, el era în stare, cu o privire ascuţită ce nu se înşela, să-l înfăţişeze în aşa fel încît cititorul îl citea în mod corect şi începea să vadă „ce fel de realitate stă în el".[91] Georg Christoph Lichtenberg, pe care Kraus îl stima în mod deosebit, scrisese, cu două vieţi de om mai înainte, fraza:

El nu-şi poate ţine gura şi cînd se întîmplă să murdărească pe cineva, el se murdăreşte de obicei cel mai mult pe sine.[92]

Meritul lui Kraus este de a fi dovedit valabilitatea generală a acestei observaţii pentru propria sa epocă. În iulie 1914, el scria într-o satiră îndreptată împotriva editorului lui *Neue Freie Presse* (în care a exersat de altfel cel dintîi arta fotomontajului satiric):

Am preluat zgomote şi le-am transmis celor ce nu mai auzeau. Am receptat fizionomii şi le-am arătat celor ce nu mai vedeau. Misiunea mea a fost să pun epoca între semnele citării, s-o las să se schimonosească în semne tipografice şi în paranteze, ştiind că ceea ce nu poate fi spus despre ea nu va putea fi spus decît de către ea. A nu rosti nimic, ci a repeta ceea ce este. A imita ceea ce se înfăţişează privirii. A cita şi a fotografia. Şi a recunoaşte fraza şi clişeul drept temelie a unui secol.[93]

În tragedia lui satirică monumentală *Die letzten Tagen der Menschheit*, Kraus a dus această tehnică la o perfecțiune înfiorătoare prin nemijlocirea acțiunii ei demonstrative. În *Cuvîntul înainte* al acestei scrieri se spune:

Cele mai neverosimile convorbiri ce au loc aici s-au desfăşurat în mod textual; cele mai crude născociri sînt citate. Propoziții a căror absurditate este întipărită într-un mod de neşters în ureche devin muzică a vieții. Documentul este figură. Relatările apar drept fizionomii, fizionomiile mor ca articole de fond.[94]

Ca nici un alt scriitor, Kraus credea că în orice enunț se exprimă o dimensiune etică, tacită, ceva ce indică o „armonie prestabilită“ între limbaj şi morală. Critica sa socială se înrădăcina, în parte în credința sa necondiționată, aproape mistică, în limbaj, în parte în tăria personală de caracter prin care îşi conserva principiul propriu al integrității creatoare: „Dacă trebuie să aleg din două rele pe cel mai mic, atunci nu îl aleg pe nici unul.“[95] Această frază a reprezentat un laitmotiv pentru un număr de vienezi proeminenți, oameni pentru care Kraus devenise o paradigmă spirituală a propriei lor creații în cele mai felurite sfere ale gîndirii şi ale artei. În cele ce urmează ne vom ocupa, de aceea, de unii dintre ei.

4
Cultură şi critică
Critica societăţii şi limitele expresiei artistice

Morala modernă constă în
acceptarea normelor vremii în care trăim.
Oscar Wilde

Astăzi nu ne mai este uşor să ne imaginăm cît de strîns împletite au fost cercurile culturale ale monarhiei habsburgice. Noi sîntem obişnuiţi să trăim într-o societate care prezintă o mare pluralitate a dezvoltărilor intelectuale şi o multitudine corespunzătoare a punctelor de cristalizare culturală. (Statutul pe care îl păstrează pînă astăzi Parisul în viaţa spirituală a Franţei este, poate, ultimul fenomen ce poate fi comparat cu rolul Vienei habsburgice.) Poate să surprindă cînd aflăm că Anton Bruckner dădea lecţii de pian fizicianului Ludwig Boltzmann[1], că Gustav Mahler l-a consultat pentru problemele sale psihice pe Sigmund Freud[2], că Josef Breuer a fost medicul filozofului Franz Brentano[3], că Viktor Adler a fost elev al aceleiaşi şcoli ca şi ultimul habsburg, Karl I (chiar dacă nu în acelaşi timp[4]) şi că Adler, ca şi Schnitzler şi Freud, a fost asistent în clinica lui Meynert[5]. Brahms, Billroth şi Hanslick au fost prieteni apropiaţi, Karl Kraus şi Hugo von Hofmannsthal s-au întîlnit în primăvara anului 1892 la festivitatea bacalaureatului. Primul a suferit, în ianuarie 1893, un eşec ca actor într-un teatru de bîlci unde a apărut împreună cu Max Reinhardt; printre spectatori se afla Arthur Schnitzler.[6] Georg Trakl a fost aproape zilnic împreună cu Oskar Kokoschka, în casa lui din Viena, în primăvara anului 1914, şi a urmărit naşterea tabloului Die *Windsbraut* (*Furtuna*) — (numele a fost sugerat de Trakl) în timp ce el însuşi a scris poemul său *Die Nacht* (*Noaptea*)[7]. Enumerarea ar putea continua. Pe scurt, foarte multe personalităţi profilate cultural în Viena habsburgică tîrzie se cunoşteau personal sau erau în relaţii de prietenie, deşi activau în domenii cu totul diferite ale artei, ştiinţei sau politicii.

Pe acest fundal va trebui să fie văzut faptul că unele din cele mai însemnate evenimente spirituale şi artistice ale acestei epoci — de la muzica lui Arnold Schönberg pînă la arhitectura lui Adolf Loos şi chiar, în felul său propriu, aparte, pînă la *Tractatus Logico-Philosophicus* al lui Ludwig Wittgenstein — stăteau într-o relaţie clară şi conştientă cu critica limbajului şi a societăţii a lui Karl Kraus şi s-au înţeles pe ele însele, într-o anumită privinţă, drept extinderea şi întregirea acestei critici. Fiecare dintre aceşti oameni a recunoscut influenţa pe care a exercitat-o asupra sa Kraus şi a dezvoltat o integritate spirituală corespunzătoare principiului de auten-

ticitate al lui Kraus în domeniul propriei sale activități creatoare: Loos ca arhitect, Schönberg în calitate de compozitor, Wittgenstein ca filozof.

În capitolul anterior am văzut că Kraus și-a conceput propria misiune și misiunea lui Loos drept analoage, și anume de a arăta că problema distincției dintre o oală de noapte și o urnă este una spirituală și este de aceea o chestiune de ordin *moral*. Prin aceasta este desemnat într-adevăr motivul central al creației lui Loos: deosebirea obiectelor de întrebuințare de operele de artă. Tot așa cum Kraus combătea efracția foiletonistă „ca împodobire a lumii faptelor", în domeniul fanteziei creatoare, Loos a dus o luptă împotriva oricărei „arte" a cărei înțelegere de sine ca „artă aplicată" inspira o ornamentare amănunțită a tuturor obiectelor de întrebuințare posibile ale vieții cotidiene. Loos a luptat pentru dispariția împodobirii decorative de orice fel a obiectelor funcționale. Pentru el „evoluția culturii înseamnă îndepărtarea ornamentului de pe obiectele de întrebuințare".[8] El a transpus în fapt această concepție în diferite feluri: în amenajarea locuinței, în schița mobilelor și a altor obiecte de întrebuințare, înainte de toate însă ca arhitect al unor locuințe cu fațade clare, sobre, fără ornamentele curente pe atunci. Modelul creator pentru arhitect, afirma Loos, trebuia să fie meseriașul și maistrul zidar, nu sculptorul. Loos sublinia adesea că „... o adevărată construcție ... în desen, așezată în plan" nu trebuie să facă „nici o impresie"[9]; arhitectura trebuie să fie — potrivit țelului ei ulterior — „artă a spațiului". Arnold Schönberg, care a fost profund influențat de Loos în propriile sale reprezentări artistice, a descris această trăsătură de spațiu plan a arhitecturii lui Loos astfel: „Aici spațiul este gîndit, inventat, compus, organizat fără nici un mijloc auxiliar, fără niveluri ajutătoare, fără secțiuni (și tăieturi); în mod nemijlocit, ca și cum toate corpurile ar fi transparente; așa cum ochiul spiritului își reprezintă spațiul în toate elementele sale componente și, simultan, ca întreg."[10]

Loos nu și-a formulat teoriile estetice într-un vid istoric în ceea ce privește reprezentările cu privire la forma artistică. În aceeași măsură în care pentru înțelegerea operei lui Kraus este necesară o reprezentare despre fundalul literar și jurnalistic al Vienei de atunci, tot așa se impune o privire mai atentă asupra dezvoltării artelor plastice și a canoanelor gustului burghez la sfîrșitul secolului al XIX-lea pentru a înțelege semnificația programului lui Loos în artă și arhitectură. În anii '70 și '80 figura dominantă a picturii a fost Hans Makart, ale cărui tablouri au fost descrise ca „șunci academice înfiorătoare" și ca „pînze decorative de ample dimensiuni și strălucitor colorate".[11] Arta lui Makart era de cele mai multe ori supraîncărcată cu ornamente și se raporta — adesea insistent alegoric — la subiecte mitologice și istorice. Unul din cei mai de seamă istorici ai monarhiei duale o caracterizează astfel: „Desenele sale erau nesatisfăcătoare, execuțiile sale neglijente, materialele sale de o calitate scăzută; el își îngăduia anacronisme stridente."[12] Aceasta este, desigur, o judecată aspră, prea

aspră cu privire la capacităţile lui Makart. De reţinut este însă că tablourile sale, în amestecul estetizant aproape nestăpînit de artă şi viaţă, erau o expresie fidelă a tendinţei vremii de mascare a realităţii şi prin aceasta puteau satisface nevoia curentă de artă cu o perfecţiune sugestivă. Ludwig Hevesi, unul din cei mai de seamă critici de la sfîrşitul secolului, a prins această stare de fapt într-un articol foarte echilibrat despre Makart din 14 iunie 1900: „El a costumat costumul. El a fost mai tare decît minciuna dominantă şi a minţit-o pe aceasta. El a înşelat înşelătoria.“[13] Influenţa lui Makart nu a supravieţuit, fireşte, morţii sale, în anul 1884, şi totuşi succesul lui enorm este un indiciu clar pentru tendinţele gustului general în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Sprijinul oficial al artei din partea Academiei imperiale — ca instituţie academică într-un stat conservator — a fost puţin favorabil dezvoltării noilor forme de expresie artistică.

Apare astfel cu totul plauzibil că produsele Academiei erau caracterizate de un naturalism formal ce nu făcea concesii, un stil ce fusese odată inovator, dar era de mult depăşit. Presiunea generală în direcţia unui stil mai liber, mai puţin supus tradiţiei creştea, chiar dacă, poate, nu era perceptibilă la suprafaţă. Un prilej nemijlocit pentru înlăturarea acestei tensiuni sublime a fost politica artei promovată de către comitetul de expoziţii al *Casei artei* (*Künstlerhaus*) care a dus, în 1897, la un protest organizat a 19 artişti sub conducerea lui Gustav Klimt. Cei 19 au părăsit Academia şi au căutat un loc propriu de expoziţii. Aceasta a fost ora naşterii *Secesiunii vieneze* (*Wiener Secession*).

Klimt şi adepţii săi au înscris pe steagurile lor însemnele acelei revoluţii artistice care a fost inaugurată cu mai mult de douăzeci de ani înainte de către impresioniştii francezi şi care trebuia să atingă acum şi Austria. Vremea imitării formelor trecute ale picturii apusese; secolul XX trebuia să-şi găsească propriul stil. Motoul *Secesiunii* era: „Epocii arta ei, artei libertatea ei.“ Klimt era mai degrabă *spiritus rector* al mişcării decît ar fi voit sau ar fi putut să fie dogmaticul care prescrie norme acestei mişcări. Tocmai conceptul nedoctrinar al artei caracteriza aspiraţia spre libertate a „noii arte“, care trebuia să oglindească spiritul noului secol. Stilul *Secesiunii* nu prezenta, de aceea, vreo caracteristică formală generală.

Ca mişcare, opera celor 19 din jurul lui Klimt nu a fost fără legătură cu *Secesiunea berlineză*, o mişcare paralelă în timp, care începuse în 1892 dar îşi deschisese abia în 1896 prima ei expoziţie, mişcare ce a intrat în istorie sub numele de *Jugendstil*. Inspiraţia pentru mişcarea din Germania, prezentă în mod clar şi în opera lui Klimt, venea de la *Art Nouveau* a lui Odilon Redon şi Puvis de Chavannes, care stăteau la rîndul lor sub influenţa puternică a poeţilor simbolişti. Aceşti pictori şi poeţi năzuiau să descopere toate posibilităţile latente cuprinse în mijloacele utilizate în activitatea lor creatoare, dispreţuiau şi ignorau mărginirea gustului publicului şi încercau să dezvolte nuanţele subtile ale mijloacelor lor artistice. Clari-

tatea stridentă a expresiei — aşa cum s-a exprimat ea în arta lui Makart — a fost ocolită; ei lăsau să se înţeleagă, sugerau doar. Pentru unii ce înclinau mai degrabă spre impresionism culoarea avea prioritate faţă de linie, la alţii prima era dominată de ultima, bunăoară la Egon Schiele. Istoria noii mişcări este istoria modernismului austriac ce conduce, după primul război mondial, de la Klimt la expresionismul lui Kokoschka, o temă a cărei tratare amănunţită ar ieşi mult în afara cadrelor cercetării noastre. Opera lui Klimt merită totuşi să fie examinată mai de aproape; căci în ea se pot citi în acelaşi timp ruptura cu tradiţia şi începutul trecerii de la postimpresionism la expresionism. Pînzele lui Klimt erau creaţii într-un grad înalt subiective, personale, care suscitau printre colegi atît admiraţie cît şi proteste furtunoase, dar nu acţionau în direcţia formării unei şcoli. Aplicarea adesea abundentă a aurului şi argintului împrumută unora din lucrările sale un element iconic, o impresie ce întăreşte limitarea a ceea ce este obiectual în favoarea unei ornamentări abstracte. Imaginaţia artistică trebuia să transforme tot ce este cotidian. Utilizarea generoasă a ornamentului ţintea spre ceva pe care Henry van de Velde îl numea „o structură logică a operei, o logică fără compromis în aplicarea materialului".[14] Puţini dintre artiştii influenţaţi de *Art Nouveau* ştiau să utilizeze ornamentul cu aceeaşi măiestrie ca şi Klimt. La unii dintre ei, ornamentarea fantastică apare ca o expresie a unei idei fixe, ca simplă înlocuire a decoraţiei populare cu una ezoterică. Performanţa lui Klimt stătea, înainte de toate, în capacitatea lui tehnică excepţională şi în expresia sublimă dar puternică a unei senzorialităţi erotice. El a dovedit chiar şi publicului larg că înnoirea artistică nu este *ipso facto* o schimbare în rău şi a adus, cel puţin prin aceasta, o contribuţie însemnată la educaţia estetică.

Klimt şi *Secesiunea*, în ciuda unei duşmănii prelungite (datorită bunăoară aşa-numitelor „tablouri ale facultăţilor", pe care Klimt le-a pictat pentru Universitatea din Viena), au avut un succes de public atît de mare încît în anul 1900 — doar la trei ani după rebeliunea din Academie — au apărut ca reprezentanţi oficiali ai artei austriece la Expoziţia mondială de la Paris. Acesta este un indiciu pentru o capacitate demnă de atenţie pe care vechea monarhie o poseda în mod evident — cea de a-şi integra social criticii şi de a le extrage astfel dinţii critici, atît timp cît aceştia nu ameninţau nervul vital al valorilor fundamentale transmise de tradiţie. Poate exista însă şi o înrudire între strălucirea şi lumina ornamentării lui Klimt şi un sentiment social al vieţii ce se orienta după fastul de suprafaţă al instituţiilor habsburgice.

Arhitecţii şi specialiştii în arte decorative ai *Secesiunii* au atacat stilul ornamental al lui Klimt cu un entuziasm ce nu se aseamănă prin nimic cu cel al dogmaticilor de mai tîrziu ai unui purism funcţional (printre care *nu* ne este îngăduit să-l numărăm pe Loos)[15]. Cel mai bine profilat dintre arhitecţii *Secesiunii* a fost Otto Wagner, care aparţinea mişcării din 1899

după ce mai înainte fusese profesor de arhitectură la Academie.[16] La începuturile sale, Wagner schiţase clădiri în stil renascentist şi susţinuse o orientare istoristă în arhitectură. El a înţeles însă mai tîrziu că societatea modernă în schimbare şi cultura vremii trebuiau să constituie bazele pentru stilul de construcţie contemporan. Scrierea sa *Moderne Architektur*, în esenţă o prelucrare a notelor expunerilor de la Academie, a avut o influenţă modelatoare asupra generaţiei tinerilor arhitecţi vienezi din acea vreme. O scriere polemică anonimă îndreptată împotriva lui Wagner a declanşat o controversă ce s-a prelungit mult timp fiind urmărită cu atenţie şi în străinătate.[17] Clădirile sale, cu faţadele lor netede în culori pastelate, subliniau mai degrabă elementul dreptunghiular decît rotunjimea şi chiar acolo unde intervine aceasta din urmă — bunăoară în controversata lui staţie subterană din *Karlsplatz* — dreptunghiul domină mai departe. În orice caz, ornamentările lui Wagner nu se apropie nici pe departe de ezotericul exagerat al lui Josef Maria Olbrich, care a schiţat clădirea *Secesiunii* cu uriaşa „căpăţînă de varză aurită" pe acoperiş. Aici în arhitectură, ca şi în pictură, o decoraţie bizară a înlăturat ornamentul convenţional. Acelaşi lucru era valabil *mutatis mutandis* pentru piesele decorative pe care le produceau Kolo Moser, Josef Hoffmann şi cercul lor în *Wiener Werkstätte*, care au fost înfiinţate în 1903. Ca şi operele lui Klimt în pictură, lucrările acestor oameni sînt importante din punctul de vedere al istoriei artei ca tranziţie la un stil cu adevărat „modern".

Egon Friedell descrie în a sa *Kulturgeschichte der Neuzeit* (*Istoria culturii moderne*) cultura tipică a locuinţei burgheziei vieneze la răscrucea secolelor; pe fundalul acestui tablou orientarea opusă a *Secesiunii* devine mai mult decît plauzibilă. Relatarea se citeşte astăzi ca o prezentare a gustului epocii de un grotesc ce produce fiori:

> Acestea nu sînt încăperi de locuit, ci magazine de antichităţi şi case de amanet. În acelaşi timp apare o înclinaţie puternică pentru tot ce este satinat: mătase, atlas, piele de lac, rame de aur, muchii aurite şi piese de aur, baga, fildeş, sidef şi pentru piese decorative fără nici o legătură una cu cealaltă; oglinzi rococo cu mai multe părţi, geamuri veneţiene în multe culori, veselă decorativă germană voluminoasă; pe podea se întinde o piele de animal sălbatic cu bot, în anticameră un maur din lemn în mărime naturală. Mai departe totul se amestecă: în budoar se găseşte o garnitură de mobilă încrustată în lemn, în salon un mobilier Empire, alături o sufragerie în stil Cinquecento, în vecinătatea ei un dormitor gotic. La toate acestea se afirmă o privilegiere a ornamentării şi a policromiei. Cu cît formele sînt mai sinuoase, mai întortocheate, mai arabesce, cu cît sînt culorile mai bălţate, mai stridente, mai exotice, cu atît sînt ele mai apreciate. În relaţie cu acestea stă o lipsă izbitoare a simţului pentru partea practică a lucrurilor, pentru întrebuinţare; totul vizează doar parada. Observăm cu surprindere că încăperea cea mai bine situată, mai potrivită pentru a fi locuită, mai bine aerisită a casei, numita „cameră bună" (*gute Stube*), nu are nici o folosinţă locativă, ci există doar pentru a fi arătată oaspeţilor.[18]

Pasiunea pentru ornamente a devenit încîntare pentru ceea ce nu este autentic şi fiecărui produs al artei decorative i se atribuie o „aparenţă" şi o „realitate" distincte:

> Orice material folosit vrea să reprezinte mai mult decît este. Este era înşelătoriei generale şi principiale cu materialele. Tinicheaua vopsită se maschează drept marmură, hîrtia presată drept lemn de trandafir, gipsul ca alabastru strălucitor, sticla ca onix ales ... cuţitul este un pumnal turcesc, scrumiera o cască prusacă, rastelul de umbrele o armură de cavaler, termometrul un pistol.[19]

Un obiect nu trebuia în nici un caz să-şi dezvăluie întrebuinţarea prin forma sa (dacă el avea în genere o funcţie). Ornamentul desfigura în acest fel obiectele de uz practic, el devenise scop în sine. Nimic nu era ferit de imixtiunea decorativului. Chiar şi mormintele erau stilizate uneori ca o paradă decorativă. Infectarea „artistică" a meşteşugului şi estetica obiectelor decorative născută în acest fel simbolizează sugestiv grandoarea împopoţonată a vieţii sociale şi a politicii în ultimele zile ale domniei habsburgice.

Într-o societate pentru care „bunul gust" reprezenta una din cele mai înalte valori, provocarea radicală a gustului popular şi academic constituia aproape un atac la adresa fundamentelor societăţii. Şi tocmai aceasta a fost perspectiva membrilor grupului *Secesiunea*. Cu toate acestea ei nu şi-au atins cu deviza lor, cea de a aduce arta mai aproape de viaţă, ţelul de a realiza o revoluţie a gustului. Estetismul lor a fost asimilat în cele din urmă pe deplin de capacităţile de receptare ale acestei vieţi burgheze şi ei au produs în esenţă doar o metamorfoză a gustului contemporan pentru ornament. Noua variantă a acestui gust schimbase, pe temeiul vechii boli, pentru a spune aşa, doar simptomele. Ca şi membrii grupului *Jung-Wien*, şi membrii grupului *Secesiunea* erau destul de ataşaţi vieţii societăţii burgheze pentru a organiza rebeliunea împotriva ei după regulile de joc ale acesteia, astfel încît rebeliunea a rămas, în acest sens, în mod principial incompletă şi ineficace. Adolf Loos a fost acela care i-a prezentat *Secesiunii* această oglindă şi i-a făcut clară incapacitatea ei de a-şi înfăptui propriile idealuri.

Reforma artei şi literaturii părea să ceară un artist în rolul profetului Vechiului Testament şi Loos a preluat de fapt acest rol. Georg Trakl, care de altfel i-a dedicat lui Loos vestita sa poezie *Sebastian im Traum* (*Sebastian în vis*), scria în 1912 în caietul vizitatorilor clădirii isteric contestate, construite de Loos în Michaelerplatz, cu patosul unei spovedanii: „Faţa spiritului şi tăcerea pietrei, configurată puternic şi grandios."[20] Loos a declarat război tuturor formelor ornamentale în arhitectură şi în meşteşug. În 1908 a apărut vestitul său eseu programatic *Ornament und Verbrechen* (*Ornament şi crimă*) în care el şi-a rezumat extrem de concis teoriile stilistice. Dispariţia ornamentului de pe obiectele de întrebuinţare este interpretată ca un pas evoluţionist necesar în dezvoltarea culturii omeneşti. Faptul

că ornamentul, ce a luat naştere o dată ca ceva „natural“ şi în acest sens în mod legitim, a supravieţuit în contemporaneitate reprezintă o risipă insuportabilă de forţă de muncă şi timp. Furia lui Loos a fost stîrnită însă, înainte de toate, de amestecul artisticului cu utilul. Dispariţia ornamentului înseamnă pentru el eliberarea artei:

> Lipsa ornamentului a adus celelalte arte la o înălţime nebănuită ... Lipsa ornamentului este un semn al puterii spirituale.[21]

Loos desluşeşte perspectiva sa teoretic-evoluţionistă recurgînd la o imagine sugestivă:

> Papuaşul îşi măcelăreşte duşmanii şi îi mănîncă. El nu este un criminal. Dacă însă omul modern măcelăreşte pe cineva el este un criminal sau un degenerat. Papuaşul îşi tatuează pielea, luntrea, vîsla, pe scurt tot ce îi este la îndemînă. El nu este un criminal. Omul modern care se tatuează este un criminal şi un degenerat ... Gradul de cultură al unei ţări poate fi măsurat după gradul în care sînt mîzgăliţi pereţii closetelor.[22]

Loos afirmase că există o legătură internă între tendinţele antisociale ale criminalilor şi faptul că mulţi dintre ei sînt tatuaţi într-un mod bătător la ochi; el a formulat aceste gînduri cu o exagerare sarcastic-polemică:

> Tatuaţii care nu se află în detenţiune sînt criminali potenţiali sau aristocraţi degeneraţi. Dacă un tatuat moare în stare de libertate, atunci el a murit cîţiva ani mai înainte de a săvîrşi un omor.[23]

Loos a mers atît de departe încît a datat decăderea politică a monarhiei duale pornind de la întemeierea unei Academii de arte aplicate subvenţionate de către stat. Doar o societate ce avea nevoie de o mascaradă a obiectelor, deoarece nu suporta înfăţişarea lor reală, putea fi în aşa măsură îndrăgostită de ornamente. „Ferice de ţara care nu are o asemenea ariergardă ce pradă. Fericită Americă! ... Vai şi amar, atunci cînd un popor rămîne în urmă în dezvoltarea culturală. Englezii devin mai bogaţi, iar noi mai săraci.“[24]

Arhitectul Le Corbusier îşi amintea în 1930, într-un text scris în *Frankfurter Zeitung*, de acţiunea eminentă pe care a exercitat-o scrierea lui Loos *Ornament und Verbrechen*: „Loos mătura sub picioarele noastre, era o curăţenie homerică, una precisă, filozofică şi logică. Prin aceasta, Loos a înrîurit în mod hotărîtor soarta arhitecturii.“[25] Ca şi Karl Kraus, Loos nu era însă cîtuşi de puţin doctrinar. El nu ataca forma ornamentului ca atare; ea a fost nu numai acceptabilă, dar şi necesară în dezvoltarea culturală a altor epoci şi popoare; ea este corelată organic cu aceste epoci şi popoare şi reprezenta expresia lor adecvată. Dar „ornamentul ce este produs astăzi nu are nici o relaţie cu noi, nu are nici un fel de corelaţii de natură umană“[26]. Critica ornamentelor la Loos, o critică îndreptată atît împotriva stilului istoricist, cît şi a celui secesionist avea un fundal în primul rînd social şi, prin aceasta, etic.

Loos lupta în domeniul său împotriva reprezentării despre o „artă aplicată", tot aşa cum lupta Kraus împotriva foiletonului. Kraus a afirmat această paralelă: „Bălăcărirea vieţii practice prin ornament, aşa cum a arătat Adolf Loos, corespunde acelei saturări a jurnalismului cu elemente spirituale ce duce la o confuzie catastrofală. Fraza este ornamentul spiritului."[27] În arta decorativă Loos a văzut un amestec de funcţionalitate şi fantezie ce este distructiv în egală măsură pentru amîndouă. După Loos *design*-ul obiectelor de întrebuinţare ar trebui să fie atît de raţional-funcţional, încît doi meseriaşi ce primesc aceeaşi însărcinare să trebuiască să o îndeplinească în mod identic din punct de vedere formal. Schiţa unui obiect de întrebuinţare trebuia să fie pe deplin determinată de contextul epocii şi de funcţia avută în vedere, adică de modul de viaţă adecvat unui anumit nivel cultural:

Afirm că întrebuinţarea este forma unei culturi, forma ce face obiectele ... Noi nu şedem pe scaun într-un fel sau altul deoarece tîmplarul a făcut scaunul într-un fel sau altul, ci mai degrabă tîmplarul face scaunul într-un anumit fel deoarece cineva doreşte să şadă în acest fel.[28]

Forma obiectelor de întrebuinţare oglindeşte astfel într-un sens precis trăsături ale vieţii sociale. Schimbarea ei este justificată numai prin schimbări în modul de viaţă. Acesta este sensul afirmaţiei lui Loos că el este „potrivnic revoluţiilor", adică acelor răsturnări ce nu decurg în mod organic din cerinţele vieţii sociale.

Pentru Loos nu există o deosebire mai mare decît cea între opere artistice şi produse meşteşugăreşti:

Opera de artă este eternă, opera meşteşugarului este trecătoare. Acţiunea operei artistice este spirituală, acţiunea obiectului de întrebuinţare este materială. Opera de artă este consumată în mod spiritual şi nu este expusă prin urmare distrugerii prin utilizare, obiectul de întrebuinţare este consumat în mod material şi prin aceasta uzat ... Obiectul de întrebuinţare este produs numai pentru contemporani şi trebuie să-i satisfacă numai pe aceştia, opera de artă îşi exercită acţiunea pînă în ultimele zile ale omenirii ... Am dorit prin aceasta să indic corelaţia dintre cultura lăuntrică şi cea exterioară. Calea este: Dumnezeu l-a creat pe artist, artistul creează epoca, epoca creează meşteşugarul, meşteşugarul creează nasturele.[29]

Critica socială a lui Loos s-a extins asupra tuturor chestiunilor de stil şi gust: de la frizură, îmbrăcăminte şi maniere la masă, pînă la obiectul de întrebuinţare şi la arhitectură. În ultimele două domenii, el şi-a transpus ideile în practică. Reprezentarea lui despre construcţia clădirilor este rezumată în mod pregnant în următorul pasaj din aricolul *Architektur*, scris în 1909:

Casa trebuie să placă tuturor, spre deosebire de opera de artă care nu trebuie să placă nimănui. Opera de artă este o chestiune particulară a artistului. Casa nu este aşa ceva. Opera de artă este adusă pe lume fără să existe o nevoie de acest fel.

Casa răspunde unei nevoi. Opera de artă nu trebuie să răspundă nevoilor nimănui, casa, în schimb, trebuie să răspundă nevoilor fiecăruia. Opera de artă vrea să-i smulgă pe oameni din starea lor de confort. Casa trebuie să răspundă nevoii de confort. Opera de artă este revoluţionară, casa este conservatoare ... *Casa nu ar avea, aşadar, nimic comun cu arta, iar arhitectura nu ar trebui încadrată în rîndul artelor*? Aşa stau lucrurile.[30]

Toate clădirile pe care le-a schiţat Loos sînt martore ale profesiunii sale de credinţă. Identificarea culturii şi a clarităţii funcţionale a stilului arhitectural, pe care o opera el, nu a găsit niciunde o expresie practică mai netă decît în clădirea pe care a ridicat-o în *Michaelerplatz*, faţă în faţă cu *Hofburg*-ul. Este o clădire pe de-a întregul lipsită de ornamente, căreia îi lipsesc chiar şi ramele împodobite ale ferestrelor, o simplificare stilistică ce avea în Loos un luptător de avangardă. Clădirea transmite totuşi privitorului reflexul unei forţe creatoare puternice, un efect datorat în esenţă materialelor valoroase din care constă faţada. (Loos, căruia „materialele nobile“ îi stăteau la inimă în aceeaşi măsură ca şi claritatea funcţională, a întreprins, înaintea construirii clădirii, lungi călătorii în Algeria, Maroc şi Grecia spre a găsi marmura potrivită pentru amenajarea exterioară şi interioară.)[31] După terminarea ei, clădirea a devenit obiectul unor controverse prelungite şi violente, ce s-au desfăşurat şi în Consiliul Municipal, controverse în care Karl Kraus a luat, în *Die Fackel*, partea lui Loos. Kraus a publicat şi o poezie a tînărului Paul Engelmann, care a apărut în 20 februarie 1911, în *Die Fackel*, sub titlul *Das Haus auf dem Michaelerplatz* (*Clădirea din Michaelerplatz*)[32], pe care Ludwig Wittgenstein a amintit-o mai tîrziu într-o discuţie cu Paul Engelmann (de altfel însoţită de o judecată negativă cu privire la valoarea ei artistică).[33] Oricum, clădirea lui Loos din *Michaelerplatz* i-a apărut societăţii burgheze vieneze drept o demonstraţie a unei opoziţii dureroase faţă de propriul ei gust decorativ corupt.

Obiectele ce trebuiau să servească omului au invadat simţul lui pentru stil şi l-au înlănţuit prin aceasta din punct de vedere spiritual. Relaţia producătorului de obiecte de întrebuinţare pentru nevoile vieţii sociale cu aceste obiecte a fost răsturnată: acestea determinau, prin modul în care erau construite şi prin *design*-ul lor, cum trebuie să trăiască oamenii în loc de a le orienta pe acestea potrivit necesităţilor formei moderne de viaţă. Prin polemica sa, Loos încerca să-i facă conştienţi de acest fapt atît pe meşteşugari, cît şi opinia publică, în timp ce construcţiile sale trebuiau să demonstreze practic relaţia corectă dintre stil şi viaţă. Sperînd să frîngă dominaţia teroristă a unui „stil“ ce amesteca într-un mod de nedescurcat maximele artei şi ale vieţii practice, el trasa o linie de despărţire radicală între cele două. Iar în străduinţa sa de a ocroti arta în propriul ei spaţiu de existenţă şi de a o pune într-o perspectivă adecvată, Loos l-a sprijinit şi pe pictorul Oskar Kokoschka, deosebit de contestat în acea vreme, care i se alăturase din 1908, ca prieten şi elev:

Pe atunci, la momentul potrivit ... Loos a păşit în viaţa mea ca un rege al spiritelor într-o feerie a lui Raimund ... El m-a întărit în a persevera în intenţia mea de a nu urma rutina sau teoria, ci de a căuta cu pictura mea o bază pentru a înţelege rolul meu în realitatea ce mă înconjoară pentru „cunoaşterea de sine".[34]

Atunci cînd Loos l-a cunoscut pe tînărul Kokoschka, acesta era încă elev în şcoala de arte plastice şi probase deja că este un geniu independent în diferitele forme ale expresiei artistice. În 1908 fusese editată de către *Wiener Werkstätte* prima producţie grafic-poetică „Gesamtkunstwerk"* a artistului de 22 de ani, sub titlul *Die träumenden Knaben* (*Băieţii ce visează*). La 4 iulie 1919 a avut loc pe Estrada vieneză premiera creaţiei literare a lui Kokoschka *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Ucigaşi, speranţă a femeilor*), care a provocat unul din cele mai mari scandaluri artistice ale unei capitale nu tocmai sărace în asemenea evenimente: „O furtună ca aceea ce izbucnise atunci pe seama teatrului de vară nu s-a repetat de multe ori. Totul a depăşit aşteptările şi temerile mele."[35] Drama a fost interpretată mai tîrziu drept prolog al teatrului antigramatical al expresionismului. Opera literară a lui Kokoschka cuprinde de asemenea un mare număr de poezii, povestiri şi eseuri despre artă şi politică.

Loos l-a prezentat pe Kokoschka multora din prietenii săi, printre ei lui Karl Kraus (al cărui portret a fost făcut de Kokoschka pentru prima dată în 1908 şi pentru al cărui volum de eseuri *Die chinesische Mauer* pictorul a creat opt litografii, în timp ce Kraus l-a apărat, la rîndul său, pe Kokoschka de duşmanii săi din mediul vienez prin diferite publicaţii în *Die Fackel*), lui Peter Altenberg, Georg Trakl, cuplului de istorici Hans şi Erika Tietze, ale căror portrete Kokoschka le-a făcut în diferite rînduri, şi probabil şi lui Arnold Schönberg. Cele mai multe tablouri pe care le-a creat în acea vreme Kokoschka sînt pictate în tonuri întunecate, el însuşi le numea „tablourile sale negre":

Portretele mele negre timpurii au luat naştere în Viena dinaintea războiului mondial: oamenii trăiau în siguranţă şi aveau totuşi cu toţii teamă. Am simţit acest lucru prin forma de viaţă îngrijită, ce provenea încă din baroc, şi i-am pictat pe oameni în teama şi chinul lor.[36]

Kokoschka a văzut în feţele multora dintre obiectele picturii sale oglindirea golului spiritual din viaţa societăţii vieneze şi a pictat ceea ce a văzut. Altfel decît Klimt, el a încercat să prindă acest element spiritual nu într-un cadru ornamental, ci într-o expresie directă, intensă a feţii, a ochilor şi mîinilor. Loos caracterizase această capacitate a lui Kokoschka de a vedea şi a înfăţişa esenţa spirituală şi caracterială dincolo de fizic, cu expresia „ochiul lui Dumnezeu".[37] Karl Kraus s-a referit de asemenea la acest geniu al lui Kokoschka cînd a scris în ianuarie 1911: „O.K. pictează într-un fel

* Opera de artă totală (*n.t.*).

aparte. Nici unul din portretele lui nu a fost recunoscut, în schimb au fost recunoscute toate originalele."[38] Aproape cu un an mai înainte el scria deja într-un stil asemănător: „Kokoschka mi-a făcut un portret. E posibil să nu mă recunoască în el cei ce mă cunosc. Dar în mod sigur mă vor recunoaşte aceia care nu mă cunosc."[39] Kokoschka adera la principiul că artistul nu trebuie să proclame în mod zgomotos ceea ce încearcă să exprime, ci că opera de artă trebuie să se prezinte pe sine, adică să „arate" ceea ce nu se poate spune. Loos şi Kraus îl apreciau pe Kokoschka drept un mare artist deoarece el ştia să surprindă, sub suprafaţa vizibilă, caracterul adînc şi adevărat al celui înfăţişat. Şi aceasta desemnează valoarea morală a artei şi a artistului însuşi, iar Loos scria în 1913 în catalogul unei expoziţii a lui Kokoschka, la Mannheim: „Cu ocazia celei de a 60-a aniversări a zilei mele de naştere, K. mi-a trimis o scrisoare care probează din nou că marea artă înglobează o mare omenie."[40] Kokoschka scria despre cele două modele timpurii ale dezvoltării sale artistice: „Pentru Kraus limbajul era spaţiul spiritual al unui popor; Loos vedea spaţiul spiritual în felul în care omul întreprinde construcţia casei sale."[41]

Un alt mare artist, ale cărui începuturi creatoare au fost sprijinite în mod considerabil de Loos, atît din punct de vedere spiritual, cît şi material, a fost Arnold Schönberg. Opera vieţii sale atestă în felul ei propriu concepţia despre artă şi critica culturii, inspirată de Kraus deoarece o extinde asupra unui nou cîmp creator, cel al muzicii. Schönberg şi-a situat ţelurile artistice în paralel cu cele ale lui Kraus, chiar într-o formă mai dramatică decît cea utilizată de Kraus pentru evidenţierea analogiei dintre propria sa critică a culturii şi cea a lui Loos: acea dedicaţie personală din exemplarul cărţii sale despre teoria armoniei, pe care Schönberg i l-a trimis lui Kraus, cu mărturisirea de a fi învăţat de la acesta „poate mai mult decît ai voie să înveţi de la altul dacă mai vrei să rămîi independent", am menţionat-o deja.[42] Şi influenţa gîndirii lui Adolf Loos asupra teoriei muzicale a lui Schönberg este importantă; investigarea ei amănunţită este desemnată adesea în cercetările asupra lui Schönberg drept un „deziderat".[43] La sfîrşitul capitolului întîi al cărţii sale *Harmonielehre*, ce poartă titlul bogat în asociaţii „Theorie oder Darstellungssystem" („Teorie sau sistem de reprezentare"), Schönberg formulează intenţiile sale în propoziţii ce pot să stea ca un moto deasupra a tot ceea ce a creat Loos şi sînt inspirate neîndoielnic de către acesta:

> Dacă aş reuşi să-i înfăţişez unui ucenic ceea ce reprezintă meşteşugul artei noastre tot atît de complet cum poate face întotdeauna un tîmplar, atunci aş fi mulţumit. Şi aş fi mîndru dacă, schimbînd o vorbă cunoscută, aş putea spune: „Le-am luat celor ce învaţă compoziţia o estetică proastă şi le-am dat în schimb o bună învăţătură a meşteşugului."[44]

Schönberg a fost, ca şi Kokoschka, un geniu multilateral şi, pe lîngă aceasta, în toate domeniile importante ale înzestrării sale pentru creaţie, un autodidact. Alături de creaţia sa muzicală şi de scrierile lui de teorie muzicală, el a produs, din 1907 pînă prin 1912, un nou număr de tablouri, acuarele şi desene. Ca pictor el era apropiat de grupul de expresionişti din München, *Blauer Reiter**, înainte de toate de cofondatorul grupului Wassili Kandinsky. Articolul său „Das Verhältnis zum Text" („Relaţia cu textul") a fost publicat mai întîi în catalogul de expoziţie al grupului *Blauer Reiter*, împreună cu două din desenele sale.[45] Înzestrarea lui ca pictor, ce nu era desigur controversată înăuntrul grupului, a primit o înaltă apreciere în primul rînd din partea lui Kandinsky.[46] Potrivit cuvintelor unui biograf al lui Schönberg, influenţa exercitată de principiile teoriei sale a armoniei asupra teoriilor despre pictură ale grupului *Blauer Reiter* „nu poate fi apreciată atît de mult cît merită".[47] Stilul operei sale literare, modelat după cel al lui Schopenhauer, Nietzsche şi, înainte de toate, al lui Karl Kraus, îl legitimează de asemenea drept un artist cu o putere creatoare considerabilă şi de sine stătătoare. O înaltă sensibilitate pentru varietatea şi bogăţia de nuanţe a limbii se leagă cu o forţă suveran-ironică şi polemică. Muzica şi pictura lui Schönberg, ca şi arhitectura lui Loos şi opera polemică a lui Kraus aparţin orizontului acelei atitudini spirituale ce a luat naştere ca antiteză critică faţă de cultura şi societatea contemporană vieneză de la răscrucea secolelor şi ea va deveni unul din fundamentele spirituale ale secolului XX. Deoarece faima universală a lui Schönberg se sprijină pe realizările sale componistice, dorim să cercetăm acele perspective principale pe care el le-a împărtăşit cu Loos şi Kraus pornind de la opera sa muzicală.

Schönberg a resimţit în mod clar acţiunea sufocantă pe care o exercita viaţa culturală convenţional încremenită a burgheziei vieneze asupra evoluţiilor şi inovaţiilor artistice în toate domeniile. Conformitatea cu gustul conservator, instrumentarea ultrarafinată, sublinierea efectelor muzicale ce exercitau o puternică influenţă asupra publicului erau criteriile pe care nu avea voie să le ignore nici un compozitor ce căuta succesul. De aceea va trebui să considerăm mai de aproape gustul muzical vienez din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi pînă la primul război mondial, în calitate de fundal al compoziţiilor şi teoriilor muzicale ale lui Schönberg. Cel mai bun ghid în această temă sînt articolele şi scrierile de critică muzicală ale lui Eduard Hanslick, adevăratul întemeietor al criticii muzicale moderne şi reprezentantul esteticii muzicale ca disciplină academică.

Evoluţia muzicii şi controversa asupra acestei evoluţii au fost caracterizate, în a doua jumătate a secolului trecut, de un contrast antitetic puternic între susţinătorii muzicii wagneriene „a viitorului" (şi oarecum de asemenea ai „muzicii programatice" a lui Franz Liszt) şi entuziaştii muzicii „pure"

---

* Călăreţul albastru (*n.t.*).

„absolute“ pentru care numele lui Brahms era un simbol şi un semn distinctiv. Unul din cei mai celebri wagnerieni era George Bernard Shaw, iar cel mai însemnat propagator al lui Brahms era Eduard Hanslick, din 1861 profesor de muzică la Universitatea din Viena. Obiectul acestei dezbateri polemice nu a fost unul nou: deja în 1776 s-a desfăşurat la Paris o controversă cu totul analoagă între Puccini şi Gluck. Întrebarea controversată era dacă muzica trebuie să-şi fie doar sie însăşi suficientă — aceasta înseamnă (într-o formulare devenită celebră a lui Hanslick) că ea nu are drept conţinut nimic altceva decît „forme tonale în mişcare“ — sau dacă ţine de esenţa ei să exprime idei sau sentimente, adică să simbolizeze ceea ce stă în afara ei. Printre susţinătorii primului punct de vedere, cel „absolut“, se numără poetul austriac Franz Grillparzer, printre cei ai celui din urmă compozitori „programatici“ de rangul unui Rameau.[48] Dacă Hanslick a fost un spirit emancipator şi profund, care a adus o contribuţie însemnată în această dispută, sau pur şi simplu ecoul *establishment*-ului muzical, orb faţă de orice dezvoltare, rămîne încă o întrebare deschisă în istoria muzicii. Adevărul stă undeva la mijloc. Punctul de plecare al lui Hanslick a fost opoziţia sa necondiţionată dar problematică faţă de „muzica cu program“. El însă a ştiut să confere concepţiei sale cu privire la caracterul absolut al muzicii, expuse în scrierile sale teoretice şi critice, o influenţă însemnată printr-o gîndire neobişnuit de profundă şi de scrupuloasă.[49] El nu discuta niciodată reprezentarea unei lucrări pe care nu o studiase şi executase în mod minuţios mai înainte. O anumită trăsătură rigidă, mărginită a vederilor sale este desigur confirmată de fraze cum sînt cele ce urmează, citate de Henry Pleasant în introducerea sa biografică la o culegere de scrieri ale lui Hanslick:

> El a mărturisit odată că ar accepta mai degrabă să fie distruse toate operele lui Heinrich Schütz decît *Ein Deutsches Requiem* (*Un recviem german*) al lui Brahms, mai degrabă toate operele lui Palestrina decît cele ale lui Mendelssohn, mai degrabă toate concertele şi sonetele lui Bach decît cvartetele lui Schumann şi Brahms, şi mai degrabă tot ce a compus Gluck decît *Don Giovanni*, *Fidelio* sau *Der Freischütz*. „O mărturisire şocantă“, a adăugat el, „dar una sinceră“.[50]

Amestecul ciudat de privire pătrunzătoare şi mărginire în opiniile lui Hanslick a atras atenţia prietenilor şi a adversarilor. Wagnerienii l-au dezaprobat ca pe unul ce nu este nimic altceva decît „un alt evreu în muzică“ (chiar dacă Hanslick nu era evreu; aceasta a fost o poveste născocită de Wagner care folosea categorii rasiale pentru a caracteriza diferite tipuri muzicale). Acelaşi Hanslick pe care wagnerienii îl batjocoreau, urmîndu-l pe maestru (figura celui ce minimalizează totul în *Meistersinger** este modelată în mod caricatural după Hanslick), a fost totuşi capabil să recu-

* Opera lui Wagner *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* (*n.t.*).

noască în mod public ceea ce prețuia la Wagner, în timp ce disprețuia venerația lor slugarnică:

Știu foarte bine că Wagner este cel mai însemnat compozitor de operă în viață și singurul în Germania despre care merită să se vorbească într-un sens istoric. El este, de la Weber și Meyerbeer, singurul compozitor german ce nu poate fi neglijat în istoria muzicii dramatice. Chiar și Mendelssohn și Schumann — fără a mai vorbi de Rubinstein și de cei mai noi — pot fi ignorați fără ca prin aceasta să ia naștere o ruptură în istoria operei. Dar între această recunoaștere și respingătoarea idolatrie ce a luat naștere în legătură cu Wagner, și pe care el a încurajat-o, există o prăpastie de netrecut.[51]

Wagner trezea aversiunea lui Hanslick, deoarece în ochii acestuia el avea, atît ca persoană, cît și în chestiunile de ordin muzical, ceva de scamator pentru a nu spune de prestidigitator, ceva caracteristic celui preocupat mai degrabă de modul cum acționează asupra altuia decît de seriozitatea morală. Cultul ce îl înconjura o dovedea. Ornamentele și punerea în valoare a nuanțelor erau tăria lui, dar muzica lui era lipsită totuși de naturalețe pentru urechile lui Hanslick:

Relația firească este răsturnată. Orchestra situată jos este cîntărețul, purtătorul ideii conducătoare, cîntăreții nu sînt decît completarea.[52]

(„Ideile conducătoare“, la care se face referire aici, sînt, desigur, „laitmotivele“ prin care el voia să exprime în mod alegoric și să desemneze evenimente speciale, obiecte și persoane în operă.) În acest fel se pierdea pentru Hanslick unitatea spirituală creatoare pe care o caută Wagner în conceptul „operei de artă totale“, al „dramelor sale muzicale“, și anume atît pentru muzică, cît și pentru dramă. Hanslick vedea realizată aici mai curînd o muzică a trecutului — și anume un romantism exagerat — decît „muzica viitorului“ și el nu putea saluta nici entuziasmul și receptivitatea lui Bruckner, Richard Strauss și Mahler pentru muzica lui Wagner. Hanslick s-a referit critic la această concepție asupra muzicii, socotită de el drept o rătăcire deja în 1854, în prima ediție a scrierii sale *Vom Musikalisch-Schönen* (*Despre frumosul muzical*). Cartea a cunoscut numeroase ediții în germană, ca și traduceri în limbile engleză, italiană, franceză și rusă. În această lucrare el a caracterizat muzica drept ceva ce nu trebuie să fie, într-un sens strict, un limbaj al sentimentelor, cum afirmau romanticii, ci o logică a sunetelor care se transformă, a „formelor tonale în mișcare“. Aceeași melodie ar putea să exprime tot așa de bine bucuria, ca și tristețea, sublimul, ca și ridicolul. Desigur că muzica declanșează în ascultător și emoții, dar aceasta este doar o caracteristică secundară pe care muzica o împărtășește cu orice altă artă:

Orice operă de artă adevărată se va situa într-o relație oarecare cu sensibilitatea noastră, nici una într-o *relație exclusivă*. Nu se spune, așadar, ceva cîtuși de

puţin hotărîtor pentru principiul estetic al muzicii atunci cînd o caracterizăm, foarte general, prin acţiunea ei asupra sensibilităţii noastre.[53]

Aceia care îl contraziceau în acest punct cu argumentul „programaticului" trimiteau de cele mai multe ori la piese de canto şi de operă. Hanslick ştia să replice cu claritate:

Într-o compoziţie vocală, acţiunea tonurilor nu poate să fie niciodată despărţită atît de precis de cea a cuvintelor, a acţiunii, a decorurilor, astfel încît acţiunea pe care o exercită diferitele arte să poată fi strict diferenţiată.[54]

Doar muzica instrumentală este muzica „pură". De aceea:

Cînd se cercetează vreo determinare generală a muzicii, ceva ce caracterizează esenţa şi natura ei şi trebuie să determine graniţele şi direcţia ei, atunci poate fi vorba doar de muzica instrumentală.[55]

Operele literare nu reprezintă obiecte autentice ale compoziţiei muzicale; ele oferă compozitorului doar „imbolduri". Care ar fi atunci „conţinutul" unei compoziţii? Hanslick răspunde că ea nu are nici o altă „materie" în afara „ideii muzicale înseşi": „Tema sau temele ... adevărata materie şi adevăratul conţinut (obiect) al întregii configuraţii tonale."[56] „Raţionalul ce ne satisface, ceea ce poate să stea în sine şi pentru sine, se bazează pe anumite legi fundamentale primitive, pe care natura le-a pus în constituţia omului şi în fenomenele sonore exterioare."[57] Regula cea mai importantă este „legea originară a progresiei armonice"[58] prin care sînt dezvoltate şi transformate temele. Ea reprezintă baza structurală a compoziţiei. Compozitorul este, prin urmare, şi un fel de logician: el operează cu o simbolistică ce se raportează doar la sine şi nu poate fi exprimată adecvat într-un metalimbaj. Natura muzicii însăşi trebuie să facă să eşueze realizarea oricărei dorinţe de exprimare *lingvistică* a compoziţiei:

Toate descrierile, caracterizările, transpunerile imaginative ale unei opere muzicale sînt metaforice şi greşite. Ceea ce este în cazul oricărei alte arte încă descriere reprezintă în cazul artei muzicale deja metaforă. Muzica trebuie să fie concepută doar ca muzică şi nu poate fi înţeleasă decît în sine însăşi, gustată în sine însăşi.[59]

Dacă cineva vrea să ştie ce „subiect" are o bucată muzicală, atunci el trebuie pur şi simplu să o asculte cu atenţie; ceea ce caută nu este nimic altceva decît structura armonică a melodiilor. Pentru o eventuală „armonie prestabilită", ce îngăduie ascultătorului o identificare a temelor cu anumite sentimente, compozitorul nu are nici o răspundere.

Ţine de ciudăţeniile istoriei culturale vieneze a ultimilor o sută de ani că prefacerile revoluţionare aduse de Arnold Schönberg în teoria şi practica compoziţiei vădesc în unele puncte o asemănare cu totul izbitoare cu concepţiile unui critic conservator, cum a fost Hanslick. (Fireşte că Schönberg ştia foarte bine cît de schematice, uneori pînă la o grosolănie ce le face

inutilizabile, sînt clasificări ca „progresist" şi „conservator"; unul din articolele sale din volumul *Stil und Gedanke* (*Stil şi idee*) este intitulat în mod semnificativ „Brahms der Fortschrittliche" („Brahms progresistul"). O comparaţie a poziţiilor celor doi faţă de Wagner ne poate ajuta să punem în evidenţă concepţiile lor despre teoria muzicală, una în raport cu cealaltă, să percepem mai exact locul lui Hanslick în istoria criticii muzicale şi să clarificăm opiniile noi ale lui Schönberg. Schönberg era familiarizat, ca şi Hanslick, cu lucrările lui Wagner şi aprecia în mod deosebit calităţile acestora. Desigur că veneraţiei sale iniţiale pentru Wagner nu a putut să nu-i urmeze o iritare temporară. În articolul său „Mahler", Schönberg scrie: „A existat în dezvoltarea mea o perioadă în care am adoptat faţă de Wagner, pe care mai înainte îl socotisem printre cei mai mari, o poziţie de respingere, ba chiar de adversitate."[60] În orice caz, admiraţia la început neatinsă pentru Wagner s-a exprimat în ecouri ale muzicii acestuia ce nu pot trece neobservate în opera timpurie a lui Schönberg — înainte de toate *Erwartung* (punerea pe note a unei poezii a lui Richard Dehmel) în *Verklärte Nacht* (un sextet de coarde bazat de asemenea pe o poezie a lui Richard Dehmel, *Weib und Welt*) şi în *Gurrelieder*. Dar el se aseamănă cu Hanslick şi prin aceea că dispreţuia orice efecte ce ţinteau spre ceva dincolo de muzică. Hanslick — şi Schönberg în egală măsură — nu a avut nici o simpatie pentru romantismul rasist-mitologizant şi pentru acel cult al persoanei sale, de care se înconjura Wagner. Pe de altă parte, Schönberg nu a pierdut din vedere că, în primul rînd prin concepţia sa asupra „laitmotivului", Wagner a adus o contribuţie însemnată la dezvoltarea „logicii compoziţiei" pe care Hanslick o socotea drept esenţialul în muzică: „Cred că Richard Wagner şi-a spus atunci cînd a introdus laitmotivul său — în acelaşi scop în care eu am introdus progresia fundamentală (*die Grundreihe*): să fie unitate."[61] (Hanslick, dimpotrivă, a respins „laitmotivul" ca pe un ornament inutil, ce nu merită atenţie decît datorită atracţiei ocazionale, ca întrerupere a monotoniei desfăşurării cîntului.) „În muzică — scria Schönberg — nu există formă fără logică şi logică fără unitate."[62] El socotea încercarea întreprinsă pentru prima dată de Wagner de a concepe unitar părţile unei opere în interiorul întregii partituri, independent de acţiunea scenică, drept un mare merit în istoria muzicii. Mozart, ca şi alţi compozitori importanţi de muzică de operă, a făcut acest lucru în mod inconştient, iar Wagner a fost primul care a încercat să formuleze un principiu corespunzător al compoziţiei. Faptul că Hanslick nu a fost în stare să recunoască acest lucru arată doar că el nu a cuprins întreaga întindere a ideilor pe care le susţinea. Schönberg şi-a văzut menirea proprie ca fiind aceea a „învingerii" tuturor limitărilor unei estetici depăşite, aşa cum s-a exprimat în declaraţia programatică ocazionată de premiera lucrării sale *George-Lieder*, în ianuarie 1910.[63] El a trecut la împlinirea acestei îndatoriri cu o pătrundere constructivă şi, în acelaşi timp, cu o fantezie ce pot fi întîlnite, bunăoară, în

critica radicală întreprinsă de către De Morgan şi Boole la adresa logicii aristotelice, în acea „depăşire a tuturor limitărilor unei logici depăşite". Într-adevăr, analogia uimitoare în ceea ce priveşte situarea spirituală între *Principia Mathematica* a lui Russell şi Whitehead şi teoria armoniei a lui Schönberg a putut fi recunoscută abia datorită sistemului său dodecafonic de mai tîrziu. Ambele sînt explicaţii cuprinzătoare ale unor logici noi. În 1933, Schönberg nota într-o scrisoare:

Eu cred de fapt că din această artă a compoziţiei nu se poate obţine un avantaj în mod rezonabil decît dacă ne sprijinim pe cunoştinţe ce decurg din logica muzicală şi acesta este de asemenea motivul pentru care nu îi instruiesc pe noii elevi în „compoziţia dodecafonică", ci în „compoziţie", dar în sensul logicii muzicale; ceva în plus ar putea rezulta eventual de la sine.[64]

Unde era de găsit această logică muzicală? Bach, Mozart şi Beethoven au fost maeştrii ei cei mai însemnaţi, Brahms şi Wagner posedau de asemenea o înţelegere inconştientă pentru ea, ca şi Schubert, Mahler şi chiar Max Reger. Ei toţi cunoşteau esenţa şi posibilitatea de exprimare a ideilor muzicale, în termenii lui Schönberg, a „gîndurilor muzicale".

Metoda de predare a lui Schönberg, o metodă ce urmărea analiza structurală a „gîndurilor" muzicale, i-a dezamăgit pe unii dintre elevii săi, veniţi la el în primul rînd pentru a învăţa *tehnica* compoziţiei cu „progresii dodecafonice". Dar Schönberg stăruia inflexibil asupra faptului că singurul drum spre o artă de sine stătătoare a compoziţiei trece prin studiul vechilor maeştri. În articolul său „Probleme des Kunstunterrichts" („Probleme ale învăţămîntului artistic") se spune:

Credinţa în tehnica ce te face fericit trebuie reprimată, aspiraţia spre veracitate trebuie să fie încurajată ... Nu cum, ci că trebuie să se confrunte cu problemele ar trebui să înţeleagă cel ce învaţă.[65]

Şi în alt loc:

Ştiinţa năzuieşte să îşi înfăţişeze ideile în mod exhaustiv şi în aşa fel încît nici o întrebare să nu rămînă fără răspuns. Arta, dimpotrivă, se mulţumeşte cu o descriere multilaterală din care ideea se înalţă în mod clar, fără ca ea să trebuiască să fie formulată în mod direct. Prin aceasta rămîne deschisă o fereastră prin care — din punctul de vedere al cunoaşterii — presimţirea are intrare liberă.

În contrapunct nu este vorba atît de mult de combinaţie în sine (aceasta înseamnă că ea nu este un scop în sine), ci de o asemenea descriere multilaterală a gîndului. Tema este astfel alcătuită încît cuprinde în sine toate aceste configuraţii prin care devine posibilă prezentarea multilaterală a ideii.[66]

Poate părea paradoxal, dar pentru Schönberg tocmai aderenţa fermă la anumite reguli fundamentale ale compoziţiei deschide posibilităţile libertăţii artistice. El vroia să-i înveţe pe elevii săi să găsească forma artistică ce izvorăşte din nevoia de exprimare individuală, lăuntrică şi nu forma pe care ar trebui să o aplice. „Limbajul" muzical garantează fiecăruia şansa

exprimării *proprii*. Progresia dodecafonică era pentru Schönberg un principiu de organizare, şi nu un imperativ estetic-tehnic. „Elevul nu învaţă să se exprime atunci cînd imită tehnica modelelor pe care le alege", se spune deja în 1911 în *Harmonielehre* şi se continuă astfel:

De fapt, adevăratul artist nu poate fi învăţat. Dacă i se arată „cum trebuie să procedeze" şi se justifică aceasta spunîndu-se că şi alţii au făcut aşa, atunci aceasta poate fi învăţămînt artistic dar nu învăţare a artistului. Capacitatea de exprimare nu depinde de felul şi numărul mijloacelor artistice puse la dispoziţie.[67]

După perioada aşa-numitei atonalităţi (o expresie pe care Schönberg însuşi a socotit-o derutantă şi inadecvată), dezvoltarea metodei dodecafonice a însemnat pentru Schönberg de la începutul anilor '20 o nouă şi puternică accentuare a constrîngerilor structurale ale muncii sale de compoziţie. Tehnica progresiilor era pentru el şi un drum al clarificărilor şi, prin aceasta, al simplificării unei muzici ce căpătase o complexitate anarhică:

Forma în artă şi îndeosebi în muzică tinde în primul rînd spre inteligibilitate ... Compoziţia dodecafonică nu are alt ţel decît inteligibilitatea ... Convingerea că aceste sunete noi ascultă de legile naturii, de legile modului nostru de a gîndi, convingerea că ordinea, logica, inteligibilitatea şi forma nu pot exista fără observarea acestor legi îl împing pe compozitor într-o călătorie ce duce la descoperiri.[68]

În ciuda acestei accentuări a disciplinei „logice", Schönberg a respins reproşul că produce o muzică moartă, abstractă şi, prin aceasta, departe de artă. Conceptul său asupra artistului mare a fost şi a rămas inspirat de reprezentările asupra geniului ale secolului al XIX-lea. Arta mare era pentru el tocmai o sinteză a disciplinei de gîndire, a disciplinei logice şi a inspiraţiei geniale, subiective. Această opinie a formulat-o în eseul său *Herz und Hirn in der Musik* (*Inimă şi creier în muzică*):

Nu inima singură creează frumosul, sensibilul, pateticul, ceea ce este gingaş şi vrăjeşte; tot aşa de puţin este creierul cel ce poate să producă ceea ce este bine construit, clar organizat, logic şi complicat. Mai întîi, tot ceea ce este de cea mai mare valoare în artă trebuie să exprime atît sentiment, cît şi intelect. În al doilea rînd, pentru geniul cu adevărat creator nu este greu să-şi controleze sentimentele prin intelect; iar intelectului, concentrîndu-se asupra corectitudinii şi logicii, nu-i este îngăduit să producă numai ceea ce este uscat şi incapabil să mişte.[69]

Schönberg se apăra, aşadar, în egală măsură, de o interpretare pur subiectiv-emoţională a creaţiei artistice, pe care o socotea sentimentală şi de o programare exclusiv inginerească a acesteia: doar logica *şi* inspiraţia artistică împreună constituie originea artei. Prin aceasta el se deosebea în mod esenţial de Joseph Matthias Hauer, acel compozitor excentric vienez care a dezvoltat între 1912 şi 1919, deci în mod clar înaintea lui Schönberg, o tehnică a compoziţiei dodecafonice ce sublinia aproape exclusiv operarea abstractă, constructivistă înăuntrul unui sistem închis, supraraţiona-

lizat.[70] Schönberg reacţiona împotriva confundării artei sale cu meşteşugul muzical ingineresc al lui Hauer: „Operele mele sînt *compoziţii* dodecafonice, nu compoziţii *dodecafonice*: aici sînt confundat din nou cu Hauer pentru care compoziţia este importantă abia în al doilea rînd."[71] Pe de altă parte, nu este îngăduit să trecem cu vederea însemnătatea logicii compoziţionale ce structura opere muzicale complexe şi prin aceasta le simplifica (în cuvintele lui Schönberg „le făcea inteligibile"). Compozitorul trebuia să înţeleagă „că progresia, ca element melodic, este conţinută în mod *a priori* în inspiraţia muzicală".[72]

Astfel, revoluţia pe care a înfăptuit-o Schönberg nu numai în teoria muzicii, ci şi în compoziţie, îşi avea o rădăcină în principii ce prezentau asemănări clare cu cele enunţate de Hanslick în lucrarea *Vom Musikalisch-Schönen*. Dar tot aşa cum în mod retrospectiv devine plauzibilă acea logică a dezvoltării care face ca în pictură să trebuiască să apară un Klimt înaintea unui Kokoschka, iar în arhitectură un Otto Wagner înaintea unui Loos, exista şi în Viena de la răspîntia secolelor o treaptă intermediară în trecerea de la muzica tradiţională la cea „revoluţionară" a unui Arnold Schönberg: ea este personalizată în figura copleşitoare a lui Gustav Mahler. Schönberg şi-a formulat înalta admiraţie pentru opera şi persoana lui Mahler, ca pe un crez, pe pagina de dedicaţie a primei ediţii a cărţii sale *Harmonielehre*.

> Această carte este dedicată memoriei lui Gustav Mahler. — Dedicaţia urmărea să-i ofere o mică bucurie pe cînd trăia încă. Ea dorea să exprime şi să ateste admiraţia pentru opera lui, pentru compoziţiile sale nemuritoare, să probeze că acolo unde muzicienii instruiţi trec cu o ridicare de umeri plină de superioritate şi chiar cu desconsiderare, această operă este înconjurată cu adoraţie de către unul ce înţelege poate şi el ceva. — Gustav Mahler a trebuit să renunţe la bucurii mai mari decît ar fi fost acelea pe care dorea să i le ofere această dedicaţie. Acest martir, acest sfînt a trebuit să plece înainte de a-şi duce opera atît de departe, încît să o poată lăsa liniştit prietenilor săi. Dar astăzi, cînd el nu mai trăieşte, îmi doresc ca lucrarea mea să se bucure de atenţie în aşa fel încît nimeni să nu mai poată trece nepăsător atunci cînd spun: „Acesta a fost unul din cei foarte mari!"[73]

În acelaşi an 1897, în care Schönberg a început să-şi compună primele lieduri, Mahler a devenit mai întîi dirijor şi apoi, din octombrie, director al Operei imperiale din Viena. El a fost repede identificat cu tot ceea ce era „nou, progresist" în muzică, o reputaţie ce însemna la cea mai mare parte a publicului vienez orice altceva decît o recomandare. „Direcţia sa a căzut asupra teatrului de operă ca o catastrofă naturală ... Ceea ce era aici vechi, depăşit sau nu în întregime capabil de supravieţuire a trebuit să moară sau a decăzut fără putinţă de salvare"[74], scria atunci un violoncelist al orchestrei Operei, iar campaniile publicului şi ale presei împotriva lui Mahler s-au prelungit în ciuda succeselor sale rapide ca dirijor (înainte de toate în anii 1905 şi 1906), pînă la plecarea lui din Viena la New York în decem-

brie 1907. Împotrivirea aproape de neînvins a publicului față de orice gen de muzică contemporană l-a determinat pe Mahler să-și orienteze întreaga capacitate mai întîi spre interpretarea operelor clasice — cu deosebire Richard Wagner dar și Mozart —, iar realizările sale copleșitoare ca director de operă și dirijor au fost recunoscute, potrivit unei exprimări a lui Schönberg, „chiar și de cei mai mărginiți dintre adversarii săi".[75] În calitate de compozitor el a fost, dimpotrivă, aproape tot atît de hotărît respins ca și Schönberg atunci cînd a îndrăznit să se înfățișeze pentru prima dată, în 1899, în fața publicului cu lucrări proprii deși chiar și Eduard Hanslick i-a „atestat", după execuția celei intitulate *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Cîntece ale unui flăcău rătăcitor*), o delicatețe ieșită din comun și o tehnică măiastră.[76] La prima vedere, operele simfonice de mari proporții ale lui Mahler, care cer adesea o orchestră cuprinzătoare, cor și soliști, apar ca o antiteză totală în raport cu creația matură a lui Schönberg. Dar Schönberg, care nu a prețuit, mai întîi, în mod deosebit muzica lui Mahler, a fost mai tîrziu profund impresionat de veridicitatea artistică și limpezimea autentică a expresiei ce străbăteau toate lucrările lui Mahler:

> Faptul că nu există imitații ale acestor simfonii ... că această muzică pare inimitabilă, ca tot ce știe doar unul singur, este o dovadă că Mahler a știut lucrul cel mai însemnat pe care îl poate ști un artist, și anume să se exprime, că el s-a exprimat doar pe *sine* ... că el nu a exprimat decît ceea ce îl reprezintă pe el, pe el singur, independent de stil și floricele ...[77]

Aceste impozante simfonii romantice și cicluri de lieduri, cu alternanța lor de voioșie și disperare, erau expresia pe deplin autentică a creatorului lor, un romantic genial expus unor impulsuri *sufletești* puternice care — după o vorbă a lui Bruno Walter — „era stăpînit de favoarea și dizgrația momentului"[78] și în mijlocul unor puternice agitații sociale se găsea singur „ca unul originar din Boemia printre austrieci, ca austriac printre germani și ca evreu în lumea întreagă".[79] Fiecare zi în viața lui Mahler însemna o luptă între extazele voioșiei creatoare și ale disperării și deja la 19 ani el scrisese: „Cea mai înaltă ardoare a celei mai prietenești energii de viață și cea mai sfîșietoare nostalgie a morții; ambele stăpînesc pe rînd în inima mea. Adeseori alternează de la o oră la alta."[80] Mahler, care era în egală măsură inițiat în literatură, știință și filozofie, căuta pretutindeni răspunsuri la ultimele întrebări ale vieții. Bruno Walter își amintește următoarele propoziții:

> Pe ce fundaluri întunecate se sprijină oare viața noastră? De unde venim? Încotro duce drumul nostru? Am dorit eu într-adevăr să trăiesc, cum crede Schopenhauer, înainte de a fi fost conceput? De ce cred că sînt liber și sînt totuși îngrădit în caracterul meu, ca într-o închisoare? Care este sensul străduinței și suferinței? Cum pot eu înțelege cruzimea și răutatea în creația unui Dumnezeu bun? Va fi oare sensul vieții în cele din urmă dezvăluit prin moarte?[81]

El căuta răspunsuri la aceste întrebări în toate sferele vieţii spirituale, în muzica lui Mozart, Bruckner şi înainte de toate în cea lui Wagner; în poezie, unde îi iubea îndeosebi pe Hölderlin şi Jean Paul, despre a cărui influenţă mărturiseşte deja denumirea primei simfonii — după *Titan*; în ştiinţa şi filozofia lui Kant şi Schopenhauer. Muzica lui era expresia unei experienţe pline de sensibilitate şi empatice a lumii, a cărei veritabilă autenticitate a făcut, aşa cum sublinia Schönberg, creaţia sa unică şi inimitabilă.

Testamentul muzical pe care i l-a lăsat Mahler lui Schönberg consta în recunoaşterea priorităţii unei asemenea „veridicităţi" în raport cu „convenţiile" în materie de sunete; se compune nu pentru a produce sunetul deplin, ci pentru a veni în întîmpinarea unei nevoi imperioase de exprimare a personalităţii creatoare. „Cred, spunea Schönberg, că arta nu vine din pricepere, ci din nevoie."[82] Dar drumul compozitorului spre propria creaţie duce printr-o strictă disciplină spirituală *autoimpusă* ce trebuie să se unească cu geniul unei fantezii creatoare:

> Muzica nu este pur şi simplu o altă specie de distracţie, ci prezentarea gîndurilor muzicale ale unui poet muzical, ale unui gînditor muzical; aceste gînduri muzicale trebuie să satisfacă legile logicii omeneşti.[83]

Devine aici vizibilă concepţia krausiană a fanteziei artistice drept una din rădăcinile teoriei muzicii ale lui Schönberg. Iar comentariul lui Alban Berg, Kolisch şi Steuermann cu privire la capacitatea lui Kraus, ca om fără competenţă muzicală, de a exprima ideile muzicale ale lui Offenbach datorită forţei înrudirii sale spirituale cu aceasta, devine mai clar din această perspectivă. Fantezia produce temele, ideile muzicale, logica muzicală, iar teoria armoniei creează legile dezvoltării acestor idei. Ambele elemente sînt indispensabile pentru o muzică adevărată. Fantezia este sursa şi originea a ceea ce este creator, disciplina spirituală este esenţa formei de prezentare artistică. „Stilul — spune Schönberg — este însuşirea unei opere şi se întemeiază pe premise naturale care îl exprimă pe acela care l-a produs."[84]

Concepţia sa fundamentală asupra creaţiei muzicale a fost dezvoltată de Schönberg în articolul său „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke" („Muzică nouă, muzică învechită, stil şi idee"). Aici (ca şi în prezentarea pe care i-am făcut-o noi lui Schönberg) nu este vorba despre „sunetul frumos". Schönberg socotea întrebarea cu privire la modul cum *sună* o compoziţie drept una cu totul secundară, chiar ca lipsită de însemnătate. Prioritate indiscutabilă aveau pentru el veridicitatea gîndului muzical şi articularea acestuia potrivit regulilor logicii compoziţiei. (Din acest motiv el a putut să aprecieze un compozitor ca George Gershwin, care îi semăna atît de puţin.) Schönberg obişnuia să-şi apere muzica numită „atonală" împotriva reproşului urîţeniei ei sonore, cu observaţia că el a „eman-

cipat" disonanța și a arătat că ea se deosebește de consonanță nu printr-o mai mică frumusețe, ci doar prin „gradul mai scăzut de *inteligibilitate*".[85] Schönberg mai amintea că cei ignoranți în muzică îi atacaseră cu reproșuri asemănătoare aproape pe toți compozitorii clasici vienezi pe temeiul „urîțeniei disonante" a operelor lor. Dar cînd s-ar fi orientat, oare, Haydn, Mozart sau Beethoven după nevoia urechilor needucate de a li se oferi „tonuri plăcute"?

Căci a fi muzical înseamnă a avea ureche în sensul muzicii, și nu al naturii. O ureche muzicală trebuie să fi asimilat scala temperată. Iar un cîntăreț ce emite tonuri muzicale este nemuzical tot așa cum cineva poate să fie imoral dacă se comportă pe stradă în mod „natural".[86]

Din această perspectivă, compozițiile lui Schönberg trebuie înțelese drept atacuri la adresa falsei cultivări pe care o reprezintă estetismul burghez. Din opera lui muzicală se poate deriva o linie de gîndire care duce, în paralel cu arhitectura lui Adolf Loos, la critica societății. Acesta este aspectul negativ al revoluției sale muzicale pe care îl puteau cuprinde cu vederea acum în întreaga lui amploare spirituală: o nouă încercare de „separare creatoare", și anume a ideii muzicale înseși (și a expresiei ei „muzicale") de toate formele estetice ale ornamentării dramatice și poetice. „Frumosul" în muzică este pentru Schönberg un produs colateral al autenticității artistice, o funcție a căutării autenticității:

Frumusețea există abia din momentul în care cei neproductivi încep să-i ducă lipsa. Mai înainte ea nu exista, căci artistului nu îi este necesară. Lui îi ajunge autenticitatea ... Artistului îi ajunge nostalgia, dar cei mediocri doresc să posede frumusețea. Totuși frumusețea îi este dată artistului fără ca el să o fi dorit, căci el a năzuit doar spre veridicitate.[87]

Opera vieții lui Schönberg — ca și cele ale lui Kraus și Loos — ilustra corelațiile constrîngătoare dintre critica artificialității vieneze a vremii, a estetismului social și o critică a formelor expresiei artistice. Culegerea de eseuri *Style and Idea*, apărută în America în 1950, adică la 14 ani de la moartea lui Kraus și la 17 ani de la moartea lui Loos, menționează în dedicație, alături de cinci muzicieni ca „rude spirituale", doar doi nemuzicieni: Adolf Loos și Karl Kraus. Mai departe se spune:

Ei făceau parte dintre aceia cu care nu trebuie să dezbat principiile muzicii, ale artei, ale moralei artistice și burgheze. Exista un acord tacit și clar asupra tuturor acestor lucrări. În plus, fiecare dintre noi lucra permanent pentru a aprofunda aceste principii, a le formula mai riguros și a le rafina pînă în ultimele nuanțe.[88]

Karl Kraus și aliații săi spirituali nu au fost, firește, singurii care au perceput problemele devenite presante ale comunicării, prezentării, limbajului, moralei și veridicității. Acest fapt își găsește expresia cea mai clară în persoana și creația lui Hugo von Hofmannsthal. În iunie 1890 apărea într-o

gazetă distractivă austriacă, sub pseudonimul „Loris Melikow“, poezia *Frage (Întrebare)* a unui autor pînă atunci necunoscut. În 1891, Hermann Bahr şi Arthur Schnitzler au fost făcuţi atenţi asupra poeziilor tînărului Loris şi amîndoi s-au arătat profund impresionaţi. O stăpînire desăvîrşită a formei lirice se unea cu o mare sensibilitate în pătrunderea şi exprimarea unui sentiment difuz al epocii. De necrezut părea faptul că aceste plăsmuiri de un înalt nivel poetic erau creaţii ale unui licean de 17 ani. Schnitzler scria în 29 martie 1891 în jurnalul său: „Talent remarcabil, un tînăr de 17 ani, Loris (v. Hofmannsthal). Ştiinţă, claritate şi, cum se pare, de asemenea autentică vocaţie artistică — este ceva nemaiauzit la această vîrstă.“[89] Fundalul familial cosmopolit burghez al tînărului Hofmannsthal a fost într-un anumit sens premisă şi trăsătură pregnantă a geniului său poetic timpuriu. El provenea dintr-o familie la origine burghez-evreiască. Străbunicul său, Isaak Löw Hofmann, a fost înnobilat în 1835 sub numele de „Elder von Hofmannsthal“. Bunicul său, care era căsătorit cu o italiancă, s-a convertit la credinţa catolică. Lumea spirituală a tînărului Hugo von Hofmannsthal avea un orizont neobişnuit de cuprinzător. La vîrsta de zece ani, după o pregătire temeinică cu un profesor particular, el a intrat în Gimnaziul Academic din Viena. La doisprezece ani îi citise deja pe Goethe, Schiller, Kleist şi Grillparzer, iar la cincisprezece ani pe Homer, Dante, Voltaire, Shakespeare şi Byron, pe toţi în original.[90] Tatăl său, un bancher prosper, încuraja înclinaţiile spirituale ale fiului şi i-a acordat o libertate în acea vreme neobişnuită în alegerea şi cultivarea intereselor sale artistice şi poetice. Hofmannsthal nu a cunoscut conflictul dintre tatăl cu succes în afaceri şi fiul cu înclinaţii artistice, el nu a simţit niciodată tentaţia rebeliunii. Atmosfera casei părinteşti a acţionat ca aerul de seră asupra germenilor timpurii ai energiei sale spirituale.

Esteţii decadenţei europene erau angajaţi la cumpăna secolelor faţă de principiul că esenţa artei este creaţia frumosului doar sub aspectul formei. De la Oscar Wilde provine următoarea remarcă spirituală: „Prima îndatorire în viaţă este de a fi cît de artificial posibil. Care este cea de a doua îndatorire nu a descoperit nimeni pînă acum“. Căci estetismul vedea o opoziţie pe deplin validă între arta „frumoasă“ şi viaţa „urîtă“. O asemenea opoziţie rigidă nu mai poate fi concepută de tînărul Hofmannsthal. În 1893, tînărul de 19 ani scria poezia dramatică *Der Tor und der Tod* (*Nebunul şi moartea*), în care esteticul Claudio (ce are trăsături biografice ale poetului) devine conştient în mod dureros în faţa morţii de ceea ce a pierdut în frumuseţe consacrîndu-şi viaţa „artificialităţii“ în sensul lui Wilde: „M-am pierdut atît de mult în ceea ce este artificial încît am privit Soarele cu ochi morţi şi nu am mai auzit decît prin urechi moarte.“[91]

Întreaga poezie a lui Hofmannsthal este caracterizată de căutarea unui acord între individualitatea artistică şi viaţă, între individ şi lume. În *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß* (*Note din manuscrisele postume*), gîndurile

poetului din diferitele epoci ale creației sale converg mereu spre această problemă. Dificultatea aproape de nedezlegat a problemei și totodată însemnătatea ei pentru Hofmannsthal sînt exprimate în mod exemplar într-o viziune aproape de vis, care stă în notele anului 1895:

> Eu văd, așa cum aș vedea prin coloanele de la intrare o grădină și dincolo de ea alta, cu totul diferită, două epoci: o epocă în care mi-e frică să fiu despărțit prin viață de marii strămoși cosmici, a doua în care mi-e groază să părăsesc viața fierbinte, întunecată pentru plutirea cosmică.[92]

Asupra tînărului Hofmannsthal acționau teoriile filozofului Ernst Mach; Mach afirmase: „... lumea constă doar din senzațiile noastre", „atunci noi cunoaștem însă *numai* prin senzații ..."[93] În teoria cunoașterii a lui Mach, Hofmannsthal a putut găsi expresia filozofică și o anumită confirmare a experiențelor sale poetice. Senzațiile erau locul în care se întîlneau „exteriorul" și „interiorul", lumea și eul artistic, și putea fi realizat acordul lor. Poezia este înregistrarea și configurarea acestor „senzații" care, în calitate de imagini, pătrund în poet într-o măsură mai mare decît în ceilalți oameni:

> El (poetul) ... nu este nimic altceva decît ochi și urechi și își ia culoarea din lucrurile pe care se sprijină. El este privitorul, nu e tovarășul ascuns, fratele tăcut al tuturor lucrurilor ... el cunoaște doar aparențe ce răsar înaintea lui și în fața cărora el suferă și, suferind, devine fericit.[94]

În *Aufzeichnungen* din anul 1894 se spune deja: „Sînt poet deoarece trăiesc totul în imagini."[95] Hofmannsthal, care n-a studiat nici filozofie, nici științe ale naturii, a considerat teoriile lui Mach totuși atît de importante încît frecventa cursurile acestuia la Universitate. Dacă Mach avea dreptate, atunci poezia trebuia să aibă pentru oameni o valoare de cunoaștere ce depășește posibilitățile științei.

> Nostalgia oamenilor aspiră spre sentimentele care leagă; sentimentele cosmice, sentimentele gîndirii sînt tocmai cele pe care știința adevărată trebuie să și le refuze pentru totdeauna, adică tocmai acele sentimente pe care le dă doar poetul.[96]

Lucrările timpurii ale lui Hofmannsthal, înainte de toate piesele trilogiei morții *Der Tod des Tizian* (*Moartea lui Tizian*), *Der Tor und der Tod* și *Alkestis*, dar și poeme ca vestitul *Manche freilich müssen drunten sterben* (*Unii trebuie, desigur, acolo jos să moară*), oglindesc preocuparea lui intensă pentru tema morții. În *Der Tor und der Tod*, el s-a distanțat pentru prima dată în mod clar de estetismul decadentismului, care mai juca în *Der Tod des Tizian* un rol important și pozitiv evaluat. Abia moartea devine pentru estetul Claudio momentul recunoașterii unei vieți dăruite artificialității, a unei vieți în realitate netrăite. Într-o notă de jurnal din 4.I.1894 Hofmannsthal stăruie încă o dată, sub titlul *Der Tor und der Tod*, asupra acestei funcțiuni a morții de a deschide ochii spre viața adevărată atunci

cînd este prea tîrziu şi, prin aceasta, de a deveni judecător asupra vieţii aparente, „estetice“:

În ce constă propriu-zis însănătoşirea? În aceea că moartea este primul lucru autentic pe care îl întîlneşte el (estetul), primul lucru a cărui profundă veridicitate este în stare să o înţeleagă. Sfîrşitul tuturor minciunilor, relativităţilor şi jongleriilor.[97]

Reflecţia sa asupra morţii îl conduce pe Hofmannsthal la respingerea estetismului, a cărui acţiune sugestivă poate fi simţită clar în primele sale poeme, spre conceptul unei „vieţi“ ce stă dincolo de marginile limbajului poetic, spre ceea ce caracterizează în notele de jurnal din aceeaşi zi de 4.I.1894 ca „minunăţia de nespus a vieţii“. Lirica cea mai timpurie a lui Hofmannsthal nu a cunoscut încă această problemă. La nivelul unei frumuseţi a limbajului, ce o ridică mult deasupra celor mai multe opere ale contemporanilor săi, ea pare să curgă nestăvilit dintr-un izvor nesecat. *Der Tor und der Tod* este primul semn al crizei acestei creativităţi poetice inconştiente, în acea fază a „preexistenţei“, cuvînt prin care Hofmannsthal desemnează mereu, în notele sale *Ad me ipsum*, estetismul lui timpuriu, dinaintea intrării sale în „viaţa“ adevărată, în „social“. Contextului acestei crize a gîndirii îi aparţine şi povestirea sa, apărută în 1895, sub titlul *Das Märchen der 672. Nacht* (*Povestea despre a 672-a noapte*) în care este denunţată dăruirea inconştientă în faţa „vieţii frumoase“ ca vină a estetului. Hofmannsthal a trăit această criză drept una personală în mod evident în întreaga ei forţă de ameninţare a existenţei. Încă în 1927 el scrie în *Ad me ipsum* despre opera lui de tinereţe:

Sînt surprins cum a putut ea să fie numită o mărturie a *l'art pour l'art*. Cum s-au putut trece cu vederea în ea caracterul de mărturisire, autobiograficul înspăimîntător, primejdia ca egoul să uite iubirea; estetic spus, primejdia ca forma să încremenească (Pigenot). — Părăseam orice formă înainte ca ea să încremenească.[98]

Hofmannsthal a dat abia în 1902 explicaţia literară pentru această „abandonare“ a „formei poetice pure“ ce era pe cale să încremenească. În octombrie al acelui an apărea în revista berlineză *De Tag* vestitul său eseu *Ein Brief*, o scrisoare fictivă a lordului Chandos către Francis Bacon, viitorul lord Verulam, datată de Hofmannsthal 22 august 1603. Lordul Chandos, care poartă trăsături de neconfundat ale tînărului Hofmannsthal, scrie: „Cazul meu este, pe scurt, următorul: mi-a pierit cu totul capacitatea de a gîndi sau a vorbi în mod coerent despre ceva.“[99] Înzestrarea lirică rară a tînărului la 16 şi 17 ani părea să scadă o dată cu creşterea conştiinţei sale, ca şi cum privirea tot mai pătrunzătoare îndreptată spre sine, asupra propriei sale vieţi, ar fi dus la uscarea forţei lui de creaţie poetică. Prietenul şi susţinătorul său Hermann Bahr a spus într-o formă glumeaţă, dar în mod serios în fond, că tînărul Hofmannsthal ar fi devenit „cea mai frumoasă fi-

gură a literaturii modiale dacă ar fi murit la 20 de ani". Acum, în 1902, Hofmannsthal-Chandos scrie:

> Simt un contrast fermecător, pur şi simplu nesfîrşit în mine şi în jurul meu, şi dintre substanţele materiale ce se opun unele celorlalte nu există nici una în care nu aş dori să mă revărs. Mă simt atunci ca şi cum corpul meu ar consta doar din cifruri ce mi-ar deschide orice. Sau ca şi cum am putea intra într-o relaţie nouă, de nebănuit cu existenţa dacă am începe să gîndim cu inima. De îndată ce încetează însă această vrajă nu mai pot să spun nimic în această privinţă. Aş putea atunci să descriu tot aşa de puţin în cuvinte rezonabile în ce constă această armonie ce mă pătrunde pe mine şi întreaga lume pe cît aş putea să spun ceva precis despre mişcările măruntaielor mele sau despre congestia sîngelui meu.[100]

Hofmannsthal identifica aici în mod clar problema sa drept o problemă de limbaj. Trăirea, percepţia sa despre lume, în formele şi semnificaţiile ei, este aceeaşi ca şi înainte. Dar ea nu mai poate fi prinsă nedeformată în cuvinte. Gerhard Masur scrie că „credinţa sa anterioară (a lui Hofmannsthal) în salvarea lumii prin mijlocirea cuvintelor poetice — adică prin ceea ce constituia mediul său — a fost distrusă; iar fără credinţa în instrumentul său el nu a mai putut să fie creator."[101] Această frază necesită, fireşte, o interpretare minuţioasă. Hofmannsthal nu credea că şi-a epuizat posibilităţile artistice, că pur şi simplu nu mai poate să spună nimic poetic. Scrisori către prieteni şi alte mărturii din anii 1900–1903 probează, dimpotrivă, că el purta în sine în această perioadă nenumărate proiecte poetice şi lucra la ele. Poetului Rudolf Alexander Schröder el îi scria în primăvara anului 1903: „Cît priveşte tăcerea mea, nu am lucrat în nici un an al vieţii mele atît de încordat, atît de efectiv."[102] Criza limbajului, documentată aproape la încheierea ei şi retrospectiv în *Scrisoarea lui Chandos*, se raporta la credinţa neîndoielnic mistică în cuvinte a tînărului Hofmannsthal. Scrisoarea este o linie trasă sub ispitele anterioare ale estetismului. Credinţa de a putea înfăptui prin cuvîntul liric uniunea mistică a poetului cu întreaga lume a cedat în faţa unei priviri clare aruncate asupra acestei lumi, asupra a ceea ce Hofmannsthal numeşte „socialul". Conjurarea estetizantă a frumuseţii nu conducea spre lume, ci despărţea de ea. Mediul cuvîntului liric, ca formulă de conjurare a unei armonii din veşnicie prestabilite între individ şi lume, ajunsese, din inconştienţa forţei creatoare tinereşti, sub privirea mai pătrunzătoare a maturităţii şi s-a dovedit inutilizabilă pentru indicarea drumului poetului în viaţă. Trebuiau să fie găsite un alt mediu, o altă formă de expresie lingvistică ce putea să conducă de la „preexistenţa" lirică spre „existenţa" în viaţa socială. Hofmannsthal a confirmat această interpretare a *Scrisorii lui Chandos* şi a problematicii noii misiuni a poeziei într-o scrisoare către poetul Anton Wildgans din anul 1921:

> Este problema ce m-a chinuit şi m-a înfricoşat deseori (deja în *Tor und Tod* şi mai puternic în *Scrisoarea lordului Chandos*, pe care o cunoaşteţi poate): cum ajunge individul izolat să se lege prin limbaj cu societatea, dacă vrea sau nu, cum

ajunge să fie legat de ea fără putinţă de salvare? — Şi mai departe: cum poate cel ce vorbeşte să acţioneze — căci vorbirea este deja cunoaştere, aşadar suprimare a acţiunii — acesta este aspectul personal, cel ce mă hărţuie pe mine, sub care mi se înfăţişează antinomia veşnică a vorbirii şi faptei, a cunoaşterii şi vieţii ...[103]

Mediul limbajului ca legătură între individ şi ambianţă devenise problematic. Lirica a fost înlăturată ca nepotrivită pentru această funcţie şi astfel crezul estetismului a fost respins. (Nu în mod întîmplător cel căruia îi este adresată scrisoarea, Francis Bacon, are trăsături clare ale poetului Stefan George care, înainte de sfîrşitul secolului, a vrut, cu o putere de sugestie imperială, să-l ataşeze pe tînărul Hofmannsthal crezului liric-estetic al lui George şi al cercului său.) „Adevărata dragoste de limbaj — se spune acum în lucrarea lui Hofmannsthal *Buch der Freude* (*Cartea bucuriei*), nu este cu putinţă fără negarea limbajului."[104] Dragostea falsă, doar „estetică" pentru limbaj, a cărei expresie nemijlocită a fost lirica tinereţii, trebuie tăgăduită, dragostea adevărată de limbaj, ce conduce spre viaţă, trebuie să fie salvată. Noul mediu poetic, ce urmează să înfăptuiască această salvare, a fost văzut de Hofmannsthal în spectacol, înainte de toate în operă. Această reorientare de la lirică spre „social", spre noua acţiune asupra publicului a inspirat colaborarea sa, ce începe în 1906, cu compozitorul Richard Strauss, din care au luat naştere, mai întîi compoziţia *Elektrei* iar mai tîrziu operele *Rosenkavalier, Die Frau ohne Schatten*, *Arabella* şi altele. În 1903, Hofmannsthal l-a întîlnit pentru prima dată pe Max Reinhardt inaugurînd o îndelungată colaborare dramatică ce a condus la redescoperirea de către Hofmannsthal a teatrului baroc spaniol, înainte de toate a lui Calderon şi a culminat în marile montări ale Festivalurilor de la Salzburg.

Rădăcina crizei limbajului la Hofmannsthal-Chandos era, se poate spune aşa, aplecarea poetului spre misiunea socială a artei ce primeşte astfel o dimensiune morală care trebuia să-i apară estetului ca străină, chiar demnă de dispreţ. „Ceea ce se numeşte în reprezentarea artistică plasticul", se spune acum în *Buch der Freude*, „configuraţia propriu-zisă, îşi are rădăcina în dreptate."[105] După *Scrisoarea lui Chandos*, Hofmannsthal încearcă să înfăptuiască artistic ceea ce stabilise într-o notă de jurnal încă în anul 1893, oarecum ca bănuială timpurie cu privire la fundamentul adevăratei estetici: „Fundamentul esteticii este moralitatea."[106] *Scrisoarea lui Chandos*, pe care autorul ei a resimţit-o drept semn „al trecerii dificile de la producţia vîrstei tinere la cea a maturităţii"[107], a pecetluit sfîrşitul liricului „estet" şi naşterea dramaturgului şi libretistului de operă orientat „social" ce poartă numele lui Hofmannsthal. Scena, în interacţiune cu muzica şi arta teatrală, putea să funcţioneze mai cuprinzător şi nemijlocit ca „instituţie morală" pentru societate, un gînd ce trece prin întreaga creaţie ulterioară a lui Hofmannsthal. În 1921 el scrie, citînd *Die Ironie der Dinge* (*Iro-*

nia lucrurilor) a lui Novalis: „După un război nefericit trebuie scrise comedii."[108]

Credința lui Hofmannsthal în teatru, ca o cale determinată de acțiune morală și politică a artistului, este mai înrudită cu anumite concepții ale lui Karl Kraus decît ar lăsa să se creadă adversitatea personală puternică dintre cei doi. După oscilații inițiale ale judecății sale, Kraus l-a atacat pe Hofmannsthal, deoarece l-a socotit inițial drept un imitator lipsit de autenticitate al formelor tradiționale ale limbajului, cu deosebire al celor goetheene, drept un „poet liric format de toate culturile"[109]; mai tîrziu deoarece resimțea orientarea lui spre social prin mijlocirea formelor teatrale trecute drept naivă și mai departe îndatorată estetismului; în cele din urmă și în mod deosebit, deoarece intrarea poetică a lui Hofmannsthal în „viață" implica și intrarea în presa disprețuită și urîtă de Kraus, deoarece, așadar, „sub mantia eternității", Hofmannsthal „s-a aliat cu actualitatea".[110] A cîntări partea de dreptate și nedreptate în atitudinea lui Kraus față de Hofmannsthal este o întreprindere dificilă. Tot ce se poate spune însă este că înclinația lui Hofmannsthal pentru teatru, mai tîrziu în special pentru comedie, trebuie să stîrnească la Kraus o comparație cu Nestroy; opera contemporanului nu a rezistat în fața instanței pe care o reprezenta spiritul satiric al lui Kraus o dată ce a fost măsurată prin raportare la idealul pe care îl întruchipau realizările satirice și dramatice ale lui Nestroy.[111]

Interpretarea problemei limbajului în opera lui Hofmannsthal urmează să servească ca termen-cheie și ilustrare a ipotezei noastre centrale cu privire la cultura vieneză de la răscrucea secolelor; a aparține acestei culturi ca artist sau intelectual, a dezvolta o conștiință a tensiunilor spirituale și sociale din Kakania trebuie să ducă la un contact cu problema *esenței și limitelor limbajului, expresiei și comunicării.* Un întreg șir de alte indicii ar putea fi amintite aici, bunăoară cei doi scriitori praghezi Rainer Maria Rilke și Franz Kafka, unul cu *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Însemnările lui Malte Laurids Brigge*), însemnări în parte autobiografice, celălalt cu a sa *Beschreibung eines Kampfes* (*Descrierea unei lupte*). Ne vom mulțumi însă cu o indicație conclusivă la prima operă literară a lui Robert Musil, marele comentator ironic de mai tîrziu al Kakaniei. În 1906 a apărut romanul *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* pe care Musil îl scrisese în linii mari deja în 1903. Povestirea a stîrnit un interes considerabil: lauda criticilor literari și supărarea cititorului burghez. Musil prelucra experiențe autobiografice ale perioadei sale de instrucție în școala militară superioară din Weißkirchen în Moravia și descria în mod deschis homosexualitatea răspîndită în asemenea instituții printre „elevi". Tema principală a cărții este însă alta și Musil a înfățișat-o cu claritate într-un moto al povestirii sale luat din *Moral des Mystikers* (*Morala misticului*) a lui Maeterlinck:

În clipa cînd exprimăm un lucru, reușim, în mod bizar, să-l și depreciem. Credem că ne-am scufundat în adîncurile cele mai profunde, iar cînd revenim la su-

prafață, picăturile de apă prinse de vîrful degetelor noastre palide nu mai seamănă cu apa mării din care provin ...[112]

Trăirea estetică şi senzuală care îl copleşeşte pe elevul Törleß ca o forță a naturii nu poate fi prinsă în limbaj, în mediul rațiunii. Deja în primul capitol al romanului, Törleß face această experiență:

... nu putea fi exprimat prin cuvinte ... e ceva cu desăvîrşire lipsit de grai, o încleştare în gîtlej, un gînd abia sesizabil şi care s-ar întrupa numai atunci cînd ai ține cu orice preț să-l traduci prin cuvinte; dar şi atunci nu e decît vag asemănător, ca într-o mărire uriaşă ...[113]

Pare plin de semnificație că romanul *Törleß* a luat naştere într-o perioadă de preocupare intensivă a lui Musil cu teoria cunoaşterii a lui Ernst Mach. În aceeaşi perioadă în care îşi scria primul roman, Musil lucra la disertația sa pentru Facultatea de filozofie a Universității din Berlin cu titlul *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* (*Contribuție la evaluarea teoriilor lui Mach*). Confruntarea critică cu teoriile lui Mach a lăsat urme clare în *Törleß*. Musil era profund impresionat de gîndirea clară, analitică a lui Mach, de exactitatea ştiințelor naturii. În acelaşi timp, el păstra o distanță critică față de Mach, o conştiință a insuficienței şi a ceea ce este nesatisfăcător în pozitivismul lui Mach ce îşi găseşte expresia atît în disertație, cît şi în roman. Tînărul Törleß resimte pierderea capacității de a vorbi într-o altă realitate, o realitate „secundă", realitatea celor mai lăuntrice trăiri care se sustrag unei redări raționale, descriptive:

Toate i se păreau foarte accesibile, fără să le poată traduce însă, în întregime, prin intermediul gîndurilor şi al cuvintelor. Între evenimente şi eul său, ba chiar şi între propriile sale sentimente şi zona cea mai profundă a eului său, care rîvnea să le înțeleagă, rămînea întotdeauna o linie de demarcație care, asemenea orizontului, se retrăgea din fața dorinței sale cu cît se apropia de ea mai mult.[114]

Singura posibilitate de apropiere de cele mai intime secrete ale sufletului, pe care o vede Musil în romanul său, se profilează la sfîrşitul povestirii cînd Törleß trebuie să relateze în fața profesorilor şcolii despre trăirile sale. Limbajul descriptiv cotidian nu poate să răspundă acestei nevoi. Însă Törleß găseşte în lungul său monolog calea spre un limbaj sugestiv al parabolelor ce sînt produse de o „inspirație aproape poetică"[115]. Dar cu cît se simte mai aproape în acest fel de propriile conținuturi sufleteşti, cu atît devin dezvoltările sale mai neinteligibile pentru cei care îl ascultă. Cele două perspective fundamental opuse asupra vieții, cea publică, „comunicabilă" şi cea „sufletească", inexprimabilă, perceptibilă doar prin mijlocirea parabolelor, continuă să existe pentru Musil fără să se amestece. Această conştiință a tensiunii de neînlăturat între ceea ce se poate spune şi ceea ce nu se poate spune va străbate mai tîrziu întreaga operă a lui Musil, iar romanul său neîncheiat — poate tocmai de aceea de neîncheiat, *Omul fără*

însușiri, poate fi citit și ca un roman filozofic ce zugrăvește epoca, un roman a cărui întreagă adîncime de gîndire nu va putea mult timp să fie prinsă pe deplin.

Dorim să schițăm aici un rezumat provizoriu. În jurul anului 1900, oamenii de seamă din toate domeniile importante ale gîndirii și artei, cum au fost Kraus și Schönberg, Loos și Hofmannsthal, Rilke și Musil, percepuseră problemele devenite presante ale expresiei simbolice, comunicării și autenticității și au făcut din ele obiectul muncii lor creatoare. Scena culturală era într-o anumită măsură deschisă pentru o critică *filozofică* a limbajului, ce a putut cuprinde întregul orizont al problemei la nivelul de abstracție al unei generalități conceptuale depline. Vom vedea în capitolul următor cum li s-a înfățișat această problematică gînditorilor și scriitorilor care au trăit și au lucrat în sfera intelectuală vieneză între anii 1890 și 1900. Cele trei direcții filozofice mai însemnate care au oferit într-o anumită măsură fundalul intelectual ce inspiră pentru această problematică erau: (1) neoempirismul lui Ernst Mach, cu categoria lui fundamentală a „senzațiilor" și idealul de exactitate împrumutat din științele naturii, (2) filozofia kantiană cu analiza ei, ce depășea empirismul și raționalismul, a „formelor subiective ale actului judecării", ca determinante ale experienței noastre posibile precum și continuarea ei într-o formă modificată de către Arthur Schopenhauer și, în sfîrșit, (3) abordarea iraționalistă a problemelor esteticii și moralei, așa cum s-a exprimat ea înainte de toate în opera lui Søren Kierkegaard și cum răsuna ea, ca ecou literar, în povestirile lui Leon Tolstoi.

Vom începe această reconstrucție filozofică cu o cercetare a teoriilor primului scriitor european care a conceput în mod exclusiv limbajul drept nucleul problematic central și cel mai important al filozofiei. Acest om a fost Fritz Mauthner, un filozof la care Wittgenstein s-a referit mai tîrziu în *Tractatus* cu o remarcă; pornind de la rezultatele sceptice și de la metodele sale discursive, mai degrabă nesistematice, el a înălțat în mod explicit construcția sa proprie, formală și logic riguroasă, a unei filozofii fundamentale a limbajului.

5
Limbaj, etică și reprezentare

Puteți gîndi *numai ceea ce puteți prinde în cuvinte.*

Grabbe, *Don Juan und Faust* (citat de Mauthner)

Filozofii s-au îndeletnicit întotdeauna cu problemele limbajului. De la Platon şi Aristotel pînă la Petrus Hispanus şi Thomas din Erfurt, de la John Locke pînă la Maurice Merleau-Ponty, problemele simbolismului, semnificației şi ale predicției au fost socotite drept sarcini importante, şi filozofii, în străduințele lor de a clarifica relațiile dintre spirit şi lumea exterioară, dintre gîndire şi ființă, au fost tot timpul convinşi de însemnătatea problemelor ce priveau limbajul. Cu toate acestea, pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea problema unei filozofii a limbajului a fost tratată drept o problemă derivată şi de rangul al doilea în raport cu obiectele „propriu-zise" ale filozofiei.

Într-o perspectivă istorico-filozofică largă, opera lui Immanuel Kant se dovedeşte a fi fost forța motrice căreia i se datorează schimbarea acestui fel de a vedea lucrurile. De-a lungul celor o sută de ani ce au urmat apariției *Criticii rațiunii pure* implicațiile programului critic al autorului ei au ajuns să domine încetul cu încetul filozofia germană şi ştiința naturii. Ca una din consecințe, problemele limbajului au ajuns în centrul atenției lumii filozofice. Mai înainte, temele prioritare ale teoriei filozofice a cunoaşterii au fost „percepțiile senzoriale" şi „gîndurile". Ele erau văzute drept elemente primare şi independente ale experienței, în timp ce limbajul era socotit drept instrument sau mijloc ce urma să dea expresie publică unei experiențe deja dobîndite. Sublinierea de către Kant a funcției „formelor subiective ale actului judecării" în structurarea cunoaşterii implica deja provocarea (o provocare ce nu a fost percepută de Kant însuşi) de a scoate limbajul şi gramatica din rolul lor subordonat de pînă atunci. Potrivit lui Kant, formele logice ale judecății erau în acelaşi timp forme ale oricărei „experiențe" autentice. Cunoaşterea nu cuprinde pur şi simplu interpretările conceptuale ale impresiilor senzoriale sau ale percepțiilor informe, prelingvistice. Mai degrabă, experiențele noastre senzoriale prezintă deja o structură epistemică; această structură poate fi prinsă doar prin mijlocirea formelor judecății, iar aceste forme ele însele pot fi exprimate numai în termenii gramaticii logice valide. De aceea, în loc de a începe analiza noastră filozofică a cunoaşterii cu (pretinsele) impresii senzoriale brute — cum au făcut empiriştii — va trebui să concepem deja datele primare ale expe-

rienței noastre drept ceva ce constă din reprezentări (*Darstellungen*) senzoriale structurate, în terminologia tradițională din reprezentări (*Vorstellungen*). Formele generale ale limbajului și gîndirii sînt întrucîtva lăsate să intre *a priori* în experiențele senzoriale și în reprezentările noastre. Granițele rațiunii sînt, în această perspectivă, totodată, în mod implicit, granițele reprezentării și ale limbajului. Vom vedea, în acest capitol, în ce fel problema de a defini domeniul principal și granițele rațiunii a cunoscut între anii 1800 și 1920 două transformări de ordin teoretic. Mai întîi, s-a pus problema de a determina domeniul și limitele reprezentării, iar apoi pe cele ale limbajului însuși.

Fritz Mauthner s-a născut în 1849 la Horzitz, în Boemia, ca fiu al unui întreprinzător evreu din clasa mijlocie. În 1855 familia lui s-a mutat la Praga. De aici Mauthner a plecat în 1876 la Berlin, unde a rămas pînă în 1905. Ca profesie el a fost mai degrabă scriitor și ziarist decît filozof. În activitatea sa de aproape treizeci de ani la Berlin, el a avut o însemnătate excepțională în calitate de critic teatral, dar a obținut și ca scriitor cîteva mari succese de public, cu deosebire cu parodiile sale literare publicate sub titlul *Nach berühmten Mustern* (*După modele celebre*), pe care le-a scris între anii 1876 și 1880. După o activitate publicistică de 30 de ani, el s-a retras în singurătate, dezgustat de „comerțul mincinos cu cuvintele" al jurnalisticii, mai întîi la Freiburg și mai tîrziu la Meersburg. Într-o scrisoare către verișoara lui, scriitoarea Auguste Hauschner, el nota în această privință la 23 septembrie 1905:

> Am jertfit 28 de ani acestei munci blestemate (jurnalismul) și am dreptul să fiu obosit.[1]

Înainte de toate experiențele sale cotidiene cu jocul jurnalistic și politic mincinos al limbajului l-au condus la poziția filozofică a unui nominalism sceptic radical, pe care a încercat să-l dezvolte într-o teorie consistentă și completă a cunoașterii. După apariția lucrării sale filozofice de căpetenie, în trei volume, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (*Contribuții la o critică a limbajului*), la care a lucrat mai mult de 25 de ani, alături de profesiunea jurnalistică și scriitoricească ce-i asigura pîinea, el a dat în 1904, într-un articol pentru revista *Zukunft* a lui Maximilian Harden, explicații mai precise despre „Die Herkunft des sprachkritischen Gedankens" („Originea ideii criticii limbajului"):

> Aș dori, aici, să relatez doar în ce fel a început, acum aproximativ 30 de ani, munca în laboratorul gîndirii, în ce fel au asistat nașterea ideii criticii limbajului două cărți deosebite, precum și o mare personalitate. Cele două cărți au fost scrise de Otto Ludwig și de Friedrich Nietzsche. Principele Bismarck a fost marea personalitate.[2]

Este vorba de *Shakespearestudien* (*Studii shakespeariene*) ale lui Otto Ludwig și de cea de a doua *Unzeitgemäße Betrachtung* (*Considerație in-*

oportună) a lui Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (*Despre folosul și dezavantajul istoriei pentru viață*). Marea sa venerație pentru Bismarck precum şi convingerile sale naționaliste germane (mai degrabă de nuanță liberală), legate de aceasta, Mauthner le-a păstrat pînă la moartea sa, în 1923. (La capătul Amintirilor sale apărute în 1918, el scria cu un patos ce apare aproape bizar, propoziția: *Sancte Bismarck, magister germaniae, ora pro nobis.*) Mauthner a indicat de asemenea în mod clar cea de a patra sursă, cea mai importantă din punct de vedere ştiinţific, a criticii sale a limbajului: teoriile fizice şi empirismul lui Ernst Mach[3], pe care Mauthner l-a cunoscut încă în 1872 la Praga, ca student în drept, şi căruia i-a păstrat de atunci o prețuire constantă, niciodată slăbită. Încă cu şase ani înainte de apariția criticii sale a limbajului, la 17 septembrie 1985, Mauthner îi scria lui Mach:

> ... iar în al treilea volum (dacă nu cumva deja în al doilea, ceea ce nu ştiu pe de rost) veți recunoaşte în mine, poate, un elev al dumneavoastră.[4]

În străduințele sale de a elabora un nominalism pe deplin consecvent, Mauthner a ajuns la concluzia că toate problemele filozofice sînt, în realitate, probleme ale limbajului. Pentru nominalistul riguros „conceptele" nu sînt nimic altceva decît cuvinte folosite pentru denumirea sau indicarea repetată a „indivizilor" şi a configuraţiilor acestora şi nu, bunăoară, pentru denumirea „esențelor". Mauthner a pornit de la premisa că nu există o diferență reală între concept şi cuvînt, ci cel mult una de natură psihologică ce priveşte „orientarea atenţiei"[5] şi că, prin urmare, raționînd consecvent va trebui să admitem că limbajul şi gîndirea sînt identice:

> Unul din punctele de plecare ale acestei scrieri este presupoziția că nu există gîndire în afara vorbirii, că gîndirea este un simbol mort pentru o însuşire presupusă, prost înțeleasă a limbajului ...[6]

Pînă la sfîrşitul vieţii sale, Mauthner a fost conştient că nu are un argument de neclintit în acest sens, deoarece scepticismul radical ce rezulta din această teză trebuia, în cele din urmă, să se extindă şi asupra ei. I se părea însă oricum o poziţie mult mai rezonabilă decît poziția contrară ce socotea noțiunea şi cuvîntul, gîndirea şi limbajul drept independente una de cealaltă. O parte din greutăţile de a argumenta ale lui Mauthner rezultau din faptul că nici un fel de asemenea relație între gînd şi limbaj nu a putut fi pusă în evidență în fiziologia creierului. Pe de altă parte, Mauthner susținea că orice psihologie ar fi de fapt „metafiziologie", adică ceva „ce psihologia nu ştie încă"[7]. Studiul lui Gershon Weiler, *Mauthner's Critique of Language* (*Critica limbajului la Mauthner*) cuprinde o excelentă cercetare a corelațiilor subtile dintre partea naturalist-ştiinţifică şi cea filozofică a ideilor lui Mauthner.

Mauthner a ajuns, aşadar, de la un punct de plecare pe deplin tradiţional, la concluzii radicale în ceea ce priveşte programul propriu al filozofiei:

> Filozofia este teorie a cunoaşterii, teoria cunoaşterii este critică a limbajului; critica limbajului înseamnă însă muncă de elaborare a gîndului eliberator că oamenii nu pot trece niciodată prin cuvintele limbajelor lor şi prin cuvintele filozofilor lor dincolo de o reprezentare în imagini a lumii.[8]

Limbajul filozofiei nu este decît o rafinare a limbajului cotidian şi este tot atît de metaforic ca şi acesta. Aidoma tuturor nominaliştilor riguroşi, Mauthner era sceptic cu privire la capacitatea noastră de a cunoaşte lumea. Nominaliştii tradiţionali au încercat uneori să interpreteze numele drept corelate ale experienţelor senzoriale şi prin aceasta drept singura temelie sigură a cunoaşterii. Aşa cum vom vedea, Mauthner a mers considerabil mai departe şi a afirmat, pe baza teoriei sale a semnificaţiei, că numele sînt în cel mai bun caz metafore ce stau pentru percepţii senzoriale. Varianta extremă a unui scepticism humeean, ce rezulta de aici, l-a condus la problema sa, pe care a văzut-o drept una kantiană, chiar dacă într-o formă modificată[9]: cea de a determina esenţa şi limitele limbajului.

Ceea ce îl deranja înainte de toate pe Mauthner era acea tendinţă a folosirii cotidiene a limbajului care constă în a atribui realitate semnificaţiilor termenilor abstracţi şi generali. El vedea în această tendinţă, implantată chiar în limbaj, şi prin aceasta naturală, de „reificare" a abstracţiilor, o sursă principală nu doar a rătăcirilor speculative, ci şi a nedreptăţii practice şi a diferitelor stări de lucruri negative din lume. *Reificarea*, pentru a rămîne la această exprimare a lui Mach, este cea care generează toate speciile posibile de „fantome conceptuale"[10]. În ştiinţe stau drept exemple asemenea concepte generatoare de confuzii cum ar fi „forţă", „legi ale naturii", „materie", „atom" şi „energie"; în filozofie, concepte ca „substanţă", „obiect" sau „absolutul"; în religie, „Dumnezeu", „diavol", „drept natural"; în sfera politicii şi a teoriei sociale, expresii folosite adesea în mod fanatic cum ar fi „rasă", „cultură", „limbă maternă" (bunăoară în lupta pentru puritatea acesteia, împotriva profanării ei). În toate aceste cazuri, reificarea conduce la acceptarea existenţei unor entităţi metafizice. Pentru Mauthner, metafizica şi dogmatismul (şi o dată cu ele intoleranţa şi nedreptatea) erau două feţe ale uneia şi aceleiaşi medalii.

Acestea au fost fundamentele criticii sale a limbajului. Ea a fost o întreprindere kantiană în măsura în care era antimetafizică şi încerca să arate limitele cunoaşterii posibile, ceea ce însemna pentru Mauthner limitele a ceea ce poate fi spus. Dar rădăcinile spirituale ale acestei întreprinderi se aflau mai degrabă în gîndirea engleză decît în cea germană. Kant a făcut un pas genial în direcţia bună, credea Mauthner, dar el a rămas totuşi prizonierul tendinţelor abstractizante din mediul german, tendinţe pe care Leibniz şi Wolff le-au socotit în mod greşit drept un avantaj al limbii ger-

mane care ar recomanda-o pe aceasta cu deosebire drept cadru pentru dezvoltarea ştiinţelor. Mauthner vedea, dimpotrivă (cu anumite rezerve), propria sa operă ca fiind pe de-a întregul în tradiţia engleză a nominalismului şi empirismului. El îl socotea pe Locke drept pionierul criticii limbajului, drept „primul filozof care a făcut o critică a limbajului din perspectivă psihologică"[11], înainte de toate în al său *Essay Concerning Human Understanding* (*Eseu asupra intelectului omenesc*). (Acest eseu ar fi trebuit să fie numit, după Mauthner, mai degrabă *Ein gramatischer Essay* (*O încercare asupra gramaticii*) sau *Ein Essay über Wörter, über Sprache* (*O încercare asupra cuvintelor, asupra limbajului*)[12]. El l-a desemnat de asemenea pe Arthur Schopenhauer, socotit intelectualul anglofil printre filozofii germani ai secolului al XIX-lea, drept precursorul său spiritual nemijlocit.

Mauthner a pretins, de asemenea, că a găsit unele din punctele de plecare ale filozofiei sale la Schopenhauer. Formulările date de Schopenhauer problemelor teoriei cunoaşterii în disertaţia *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grund* (*Despre rădăcina împătrită a principiului raţiunii suficiente*) i-au oferit lui Mauthner primul concept al unei filozofii autentice. Înrîurirea lui Schopenhauer asupra lui a fost la început atît de copleşitoare încît, aşa cum spunea, stătea „orb sub influenţa spiritului său", răspundea „la orice întrebare cu cuvintele lui" şi a trebuit să depună „multă trudă" pentru a se „elibera de conceptele şi cuvintele lui Schopenhauer"[13]. În *Vierfache Wurzel*, Schopenhauer a încercat să dezlege problema străveche a relaţiei dintre raţiune şi natură în manieră kantiană, afirmînd că natura ar fi, de fapt, un produs al raţiunii. Funcţia esenţială a raţiunii era să ofere elementele apriorice, aşadar corelaţiile necesare între reprezentările noastre empirice, corelaţii ce fac posibilă o cunoaştere sistematică (şi prin urmare ştiinţifică) a naturii. Aceasta nu constituia desigur un progres în raport cu filozofia critică a lui Kant, dar Schopenhauer fusese — cum vom vedea — un revizionist kantian, şi nu pur şi simplu un interpret al maestrului. După Schopenhauer complexitatea *Analiticii* kantiene nu ar fi necesară, iar categoriile intelectului ar fi inutile deoarece tot ceea ce i-ar fi fost necesar lui Kant pentru a-şi întemeia teoria ar fi cauzalitatea, deci corelaţia necesară dintre fenomene, şi supoziţia că intelectul ar avea tocmai funcţia de a oferi o asemenea conexiune cauzală. Ţelul disertaţiei era, apoi, să explice cum cele patru clase de judecăţi ce constituie întreaga noastră cunoaştere îşi au baza în una şi aceeaşi conexiune necesară ce este aplicată diferitelor clase de fenomene; şi, mai departe, cum aceste patru clase de judecăţi sînt diferite şi trebuie să rămînă diferite.

Pe de o parte, Mauthner s-a arătat impresionat de eleganţa şi siguranţa cu care a întreprins Schopenhauer, la numai 25 de ani, revizuirea primei *Critici* a lui Kant. Pe de altă parte, el i-a probat fără indulgenţă insuficienţa principială a scrierii ce socotea drept „o lege a raţiunii" ceea ce nu ar fi decît „esenţa limbajului"[14]. Fireşte, considera Mauthner, Schopenhauer a arun-

cat deja „o anumită lumină asupra esenţei limbajului"[15] şi cu deosebire citatul din *De Officiis* al lui Cicero pe care îl aprobă, citat în care se întreprinde o echivalare a *ratio* cu *oratio*[16], este pentru cel interesat de problemele filozofice ale limbajului un indiciu al puterii de pătrundere uimitoare a viziunii lui Schopenhauer asupra criticii limbajului. În ciuda acestei puteri de pătrundere, şi punctul de vedere al lui Schopenhauer a ajuns sub focul criticii lui Mauthner. Căci Schopenhauer a căzut victimă tentaţiei, tot mai prezente în opera lui, de a reifica semnificaţia termenilor abstracţi. În timp ce teoria sa a cunoaşterii marca un progres considerabil, filozofia lui despre „lumea ca voinţă" conţinea un element scolastic. Cu conceptul său al „voinţei", Schopenhauer rămînea un prizonier a ceea ce Mauthner numea „superstiţia cuvîntului", superstiţia că fiecare cuvînt se corelează cu un obiect ce îi corespunde. Mauthner scrie:

> Am încercat să arăt că Schopenhauer propovăduia realitatea noţiunilor sale abstracte cu evlavia unui realist scolastic.[17]

Mauthner argumenta că noţiunea voinţei ia naştere dintr-o experienţă ce însoţeşte percepţiile noastre de toate felurile, şi anume, experienţa „că toate impresiile noastre senzoriale sînt fie plăcute, fie neplăcute" şi continua:

> În timp ce în cazul impresiilor senzoriale exterioare ... valoarea afectivă sau relaţia cu interesele noastre este mai mică şi nu are de aceea un nume, valoarea afectivă a acţiunilor noastre este una foarte puternică şi a primit de aceea un nume aparte: voinţa.[18]

Schopenhauer distinge experienţa lăuntrică a plăcutului sau neplăcutului de impresiile senzoriale produse de stimulii exteriori, care o însoţesc pe aceasta. În acest fel ia naştere distincţia sa dintre „cunoaştere" şi „voinţă". Mauthner obiectează că această distincţie este de nesusţinut: aşa-numita „voinţă" (cu caracter substantival), ca forţă, nu este nimic altceva decît o „abstracţie mitologică"; dar şi manifestările ei singulare, ce însoţesc acţiunile reale, nu sînt decît un afect, adică ceva analog „impresiilor senzoriale" şi nu ceva principial diferit de ele. Ele sînt, spune Mauthner, „o impresie afectivă ce se deosebeşte de impresiile senzoriale specifice doar prin indeterminarea ei"[19]. Şi chiar dacă Schopenhauer ar fi îndreptăţit să facă această distincţie, nu s-ar putea *vorbi* în mod legitim de „voinţă", căci limbajul nostru (atît timp cît „are sens") se raportează exclusiv la reprezentările noastre sesizabile empiric, iar lui Mauthner i s-a părut „fără sens să doreşti a lumina lumea noţiunilor cu ajutorul lumii afectelor, adică ceea ce este pe jumătate întunecat cu ceea ce este pe deplin întunecat"[20]. În plus, Schopenhauer nu a distins „actul voinţei" (ca entitate) şi acţiunea, care este expresia practică a acestuia, ci le-a identificat în mod explicit, ceea ce Mauthner „a respins din capul locului"[21]. După Mauthner, Schopenhauer a fost doar metaforic acolo unde a crezut că este metafizic. Într-adevăr, voinţa meta-

fizică a lui Schopenhauer nu este nimic altceva decît o expresie metaforică a *apariției* conştiinței de sine a omului. Schopenhauer a căzut şi el, aşadar, în capcana lingvistică a reificării: în încercarea sa de a descoperi un obiect real dincolo de cuvîntul „a voi", el a mers atît de departe încît a făcut din „voință" singurul lucru cu adevărat real.

Analiza făcută de Mauthner noțiunii de voință a lui Schopenhauer este tipică pentru întregul program al lucrării sale *Wörterbuch der Philosophie* (*Dicționar de filozofie*), care a apărut în 1910. Țelul său în dicționar era să analizeze un mare număr de noțiuni filozofice centrale, oarecum în acelaşi fel în care a analizat noțiunea de „voință" a lui Schopenhauer. Metodologia cărții este o oglindă a teoriei cunoaşterii a lui Mauthner. El începe cu explicaţia „originii psihologice a fiecărui termen", adică a tipului specific de date senzoriale din care provine. Apoi el indică procesul reificării în a cărui desfăşurare, de pildă, forme de expresie adjectivale sînt transferate în substantive. În cele din urmă, el pune această metamorfoză a folosirii limbajului în relație cu istoria filozofiei. Mauthner voia să le dovedească metafizicienilor că în toate problemele controversate asupra cărora şi-au cheltuit patosul spiritual, ei se sprijineau pe un pas inadmisibil, şi anume, pe afirmaţia că există „obiecte" ce corespund „însuşirilor", singurele perceptibile pentru noi. În afară de aceasta, pentru Mauthner era neîndoielnic că natura contingentă a aparatului nostru senzorial, a ceea ce el numea sugestiv „simțuri ce sînt produsul întîmplării"[22], face cu neputință adevăruri necesare, aşadar „cunoştințe adevărate pentru toate timpurile".

Aşa cum a arătat Gershon Weiler, noţiunea „simțuri ce sînt produsul întîmplării" este noțiunea cea mai originală a lui Mauthner şi totodată conceptul său filozofic cel mai important. El stabileşte poziția lui față de ştiință şi logică, precum şi concepția sa potrivit căreia critica limbajului trebuie să ducă la „docta ignorantia" deoarece ea arată imposibilitatea adevărurilor eterne şi, cu aceasta, şi a celor ale logicii şi ştiinței. Metoda lui este, aşadar, în acelaşi timp psihologică şi istorică. Ca atare ea este apropiată de prezentarea „istoric-critică" a ştiinței fizice la Mach. S-ar putea spune cu o anumită îndreptățire că Mauthner a încercat o critică generală a limbajului, în timp ce Mach s-a mulțumit cu o critică a limbajului fizicii. Tot aşa cum Mach şi-a întemeiat critica pe o analiză a senzațiilor, critica lui Mauthner se înrădăcina în psihologia sa. Dar şi aici scepticismul său a complicat cercetarea: „sufletul" este doar un cuvînt căruia nu-i corespunde nimic real; iar evenimentele mentale distincte ce sînt cuprinse sub acest termen nu pot fi considerate drept „cunoaştere", întrucît nu sînt accesibile organelor noastre de simț: „Deoarece organele noastre de simțuri nu se pot întoarce spre înăuntrul nostru, deoarece nu avem organe de simț pentru «sufletul» nostru, nu va putea exista niciodată o ştiință a sufletului."[23] Tocmai de aceea limbajul nostru este destinat doar cuprinderii experiențelor noastre senzoriale, adică a stimulilor din „lumea exterioară". El nu se poate raporta

prin expresii care posedă semnificaţie la procese „lăuntrice“, căci acestea *sînt* înseşi impresiile senzoriale denumite prin limbaj, adică sînt, ca evenimente mentale, identice cu actele lingvistice. Exprimat altfel, în propriile cuvinte ale lui Mauthner:

Nu putem în nici un fel să ajungem la o terminologie psihologică utilizabilă. Este cu totul firesc şi îndreptăţit ca limbajul să devină smintit de îndată ce dorim să-l aplicăm înseşi proceselor ce duc în creierul omului la limbaj sau la gîndire. O oglindă nu poate să se oglindească singură.[24]

Nici psihologia nu poate fi, aşadar, o ştiinţă. Astfel, Mauthner a fost un sceptic considerabil mai rigid decît Mach, de a cărui poziţie era altfel atît de apropiat. Amîndoi erau pozitivişti convinşi care dezvăluiau cultul idolatric al confuziei caracteristic metafizicienilor. Pentru Mach adversarii principali erau cercetătorii din ştiinţele naturii ale unei epoci anterioare, inspirată mai degrabă teologic. Pentru Mauthner ei erau teologii scolastici, oamenii de ştiinţă materialişti şi filozofii idealişti de factura lui Hegel şi Schelling. Părţi întinse ale *Contribuţiilor la o critică a limbajului*, ce apare în 1901, sînt consacrate combaterii unor asemenea concepţii.

Poate cel mai uimitor aspect al criticii lui Mauthner este, la o primă privire, afirmaţia lui că nu există nimic ce ar putea fi desemnat de către *limbaj*, ci mai degrabă există doar oameni concreţi, singulari care îşi exprimă „individualitatea“, dar şi aceasta se dovedeşte la o privire mai atentă a nu fi altceva decît o abstracţie ireală.

Limbajul, chiar şi cel mai concret limbaj individual, este doar o abstracţie; real este doar sunetul produs momentan prin mişcare ...[25]

Nominalismul l-a silit pe Mauthner să conceapă „limbajul“ însuşi drept abstracţie ce reifică. Pentru Mauthner limbajul este de aceea „vorbire“, prin urmare o *activitate*[26], nu un obiect de un tip deosebit. Punctul hotărîtor este acela că limbajul este o activitate omenească şi este util în această calitate. Limbajul ordonează viaţa omenească, tot aşa cum o regulă ordonează un joc. „Limbajul nu este decît o convenţie, aidoma regulii de joc, care devine tot mai constrîngătoare pe măsură ce i se supun tot mai mulţi jucători, dar care nu doreşte nici să schimbe, nici să cunoască lumea reală.“[27]

De aceea noi nu putem concepe în mod adecvat limbajul decît drept un limbaj specific, care este o parte a unui context social specific. Limbajul este un fenomen social; el trebuie să fie gîndit împreună cu alte deprinderi care îi sînt asociate, deprinderi proprii individului ce foloseşte limbajul. (În acest punct, concepţia lui Mauthner prezintă urme clare ale psihologiei popoarelor [*Völkerpsychologie*] a lui Lazarus şi Steinthal, dar şi ale criticii acesteia pe care a făcut-o Hermann Paul în cartea sa *Prinzipien der Sprachgeschichte (Principii ale istoriei limbajului*). O anumită cultură se deosebeşte de celelalte culturi prin mijoacele prin care îşi organizează coeziunea ei lăuntrică, iar cel mai eminent dintre aceste mijloace este limbajul. Limba-

jul unei culturi este o parte a instrumentarului ei operativ. El este cu deosebire memoria culturală colectivă deoarece păstrează în formele sale obiceiurile şi practicile transmise. De aceea Mauthner se raportează la „limbaj" numai ca la „*sensorium*-ul social" al unei culturi. Invers, deprinderile şi formele de comportare proprii unei culturi reprezintă sursa semnificaţiei expresiilor limbajului acestei culturi; în acest dualism devine clară una din numeroasele tensiuni din gîndirea lui Mauthner.

Ca şi empiriştii englezi, Mauthner a vrut să ancoreze toate „cunoştinţele" în impresiile senzoriale ale individului. El a păstrat, totodată, perspectiva unei *psihologii a popoarelor* revizuită critic, adică înţelegerea faptului că limbajul este un fenomen social. Impresiile senzoriale, ca atare, nu participă la caracterul social al limbajului, în timp ce limbajul ca „regulă a jocului" social nu are nimic comun cu caracterul privat al impresiilor senzoriale. Mauthner, care a rămas fidel conceptului său cu privire la o bază perceptuală a edificiului limbajului, a soluţionat această dilemă (atît cît poate fi vorba aici de o soluţie) invocînd calitatea limbajului de a fi acţiune: „Limbajul sau gîndirea este acţiune."[28] Impresiile senzoriale, într-un sens simplu, nu pot constitui cu adevărat temelia semnificaţiei: căci cum ar putea doi oameni să ştie vreodată că ei au folosit denumirea „corectă" pentru aceleaşi impresii senzoriale, adică pentru impresii senzoriale ce sînt „aceleaşi" în cazul amîndurora? Cum ar fi putut oamenii, în genere, să facă datele senzoriale obiect al unei convenţii lingvistice? Era clar că dimensiunea publică, intersubiectivă a limbajului nu putea fi redusă, pur şi simplu şi pe deplin, la experienţa senzorială privată, subiectivă. Dacă limbajul era însă privit ca o parte a înzestrării biologice a omului şi, prin aceasta, ca un instrument de supravieţuire — o perspectivă ce devenise atrăgătoare în epocă datorită lui Mach — atunci se putea întrezări direcţia pe care ar putea deveni posibilă depăşirea acestor dificultăţi. Dacă funcţia primară a cuvintelor constă în asigurarea şanselor de supravieţuire a unui număr de oameni, reuniţi într-un grup prin comunicare lingvistică, atunci faptul că prin utilizarea unui cuvînt ei desemnează sau nu „aceleaşi" reprezentări senzoriale nu mai joacă nici un rol din punct de vedere practic. Hotărîtor era doar că toţi ştiau în esenţă cum să reacţioneze şi ce se aştepta de la ei atunci cînd era utilizată o anumită expresie lingvistică. Ceea ce contează cu adevărat, adică ceea ce procură *semnificaţia* veritabilă, nu este imaginea interioară (*das innere Bild*) pe care o produce o expresie sau o propoziţie, ci *acţiunea* pe care o provoacă sau o comandă, acţiunea asupra căreia previne sau pe care o interzice expresia.

Mauthner a încercat în acest fel să soluţioneze unele din dificultăţile sale concepînd limbajul în funcţia lui primară, în cea a asigurării supravieţuirii speciei omeneşti; doar ca „fenomen social" primeşte limbajul „realitate".[29] Totodată, Mauthner, ca filozof empirist, nu a contestat că percepţia individuală este baza unor reprezentări sensibile principial diferite,

ce vor fi provocate la oameni diferiţi de auzirea unuia şi aceluiaşi cuvînt. Dimpotrivă, teoria lui pragmatică a limbajului a explicat din această perspectivă încă un fenomen pe care îl socotea ca aparţinînd esenţei limbajului: fenomenul înţelegerii defectuoase. Tocmai în calitatea sa de mijlocitor între oamenii ce acţionează devine limbajul o barieră pentru cel ce vrea să-l *înţeleagă pe deplin* pe celălalt. Tot aşa cum un ocean leagă şi desparte în acelaşi timp continente, limbajul este în acelaşi timp punte şi barieră între oameni. „Limbajul nu este o proprietate a individului, deoarece el nu există decît prin relaţia dintre oameni; dar limbajul nu este nici ceva comun pentru doi oameni, întrucît doi oameni nu leagă niciodată aceleaşi reprezentări de aceleaşi cuvinte."[30]

Pentru Mauthner lucrurile stăteau aşa deoarece limbajul este în mod necesar metaforic. De aceea el este, prin natura sa, întotdeauna polisemantic. Nimeni nu poate fi absolut sigur că îl înţelege cu adevărat pe celălalt şi că este înţeles de către el. Pe lîngă aceasta cuvintele sînt întotdeauna *in statu nascendi*[31]. Nu numai limbajul, ci şi întreaga cultură sînt tot timpul în prefacere. Nimic nu rămîne pe loc.

În chestiunile de ordin practic ale vieţii cotidiene, polisemia de neînlăturat a limbajului îngăduie cu toate acestea realizarea unui acord pragmatic asupra ţelurilor comune. Dar ca instrument al cunoaşterii lumii, limbajul, în sens strict, este lipsit de valoare. Chiar dacă ar exista pentru oameni o cale spre o obiectivitate nemijlocită în cunoaştere, limbajul ar fi, ca purtător şi mijlocitor al acesteia, prea echivoc. (Mauthner ilustrează această constatare printr-o analiză a primelor două rînduri ale poemului lui Goethe *An den Mond* — în total doar opt cuvinte.[32] Discuţia lui asupra semnificaţiilor posibile ale cuvintelor şi a posibilităţilor de combinare a acestor semnificaţii, discuţie care nu este nici pe departe exhaustivă, cuprinde şapte pagini.) Din această polisemie inerentă limbajului rezultă, după Mauthner, că el este, fireşte, adecvat spre a transmite stări „sufleteşti" subiective de la un individ la altul, adică în calitate de purtător al emoţiilor. Tocmai datorită caracterului său esenţial metaforic limbajul este atît de potrivit pentru ţelurile poeziei, pe cît este de nepotrivit pentru cele ale ştiinţei şi ale filozofiei.

> Este cu neputinţă să fixăm pe o durată lungă de timp conţinutul conceptual al cuvintelor; din această cauză cunoaşterea lumii prin limbaj este imposibilă. Este posibil să fixăm conţinutul emoţional al cuvintelor; din această cauză este posibilă o artă prin mijlocirea limbajului, o artă a cuvintelor, poezia.[33]

Natura metaforică a limbajului împiedică atingerea oricărei univocităţi depline şi face imposibil orice fel de cunoaştere ştiinţifică precisă. Şi ştiinţa este, în cel mai bun caz, doar poezie.

> Legile ştiinţelor naturii şi ale ştiinţelor spiritului (*Geisteswissenschaften*) devin astfel un fenomen social, reguli naturale ale jocului social, ele sînt poetica unei *fable convenue* sau a cunoaşterii.[34]

Astfel, critica limbajului făcută de Mauthner pare să aibă urmări nimicitoare pentru ştiinţă. Existenţa şi succesul logicii, matematicii şi ştiinţei naturii nu erau în contradicţie cu atitudinea sceptică a lui Mauthner în ceea ce priveşte posibilitatea cunoaşterii şi nu îl stînjeneau cîtuşi de puţin. Prin inferenţe logice nu se poate ajunge niciodată la *noi* cunoştinţe căci „inferenţele nu sînt decît modificări lingvistice ale altor judecăţi"; logica nu oferă de aceea nici o posibilitate „de a înainta în gîndire prin inferenţe"[35], în timp ce experienţe senzoriale cu adevărat noi (ca unică temelie a cunoaşterii) pot fi exprimate doar într-o formă lingvistică, în mod necesar metaforică. Adecvarea unei redări lingvistice a impresiilor senzoriale poate fi stabilită doar în formă lingvistică, adică într-o formă metaforică. Nici în progresul ştiinţific nu există o punte ce ne-ar conduce de la limbaj la «adevărata» realitate, ci doar una ce ne conduce de la limbaj la limbaj:

Însuşi conceptul înalt al adevărului este doar vorbire omenească... chiar şi simpla exprimare «impresia mea senzorială este corectă» se reduce la tautologia sărăcăcioasă: «Impresia mea senzorială este impresia mea senzorială».[36]

Analizele logice ale lui Mauthner prezintă asemănări cu concepţiile lui John Stuart Mill. Deoarece tezele sale prezintă de asemenea o anumită concordanţă cu vederile lui Mach şi ale fizicianului Kirchhoff, ele aveau şansa să se bucure de reputaţie ştiinţifică printre contemporani. Marele ecou pe care l-au avut scrierile lui Mauthner mai ales în rîndul scriitorilor şi al filozofilor neprofesionişti contrasta cu tăcerea deplină a unei respingeri reci în cercurile academice (Mach însuşi reprezentînd aici o remarcabilă excepţie).[37]

Mauthner califica ipotezele ştiinţifice ca aparţinînd principial doar sferei conjecturilor mai mult sau mai puţin bune, adică mai mult sau mai puţin utile; el le califica drept aşa-zise ţinte atinse orbeşte. Temelia tuturor ştiinţelor sînt constatări deosebit de pătrunzătoare, cîştigate pe cale inductivă. Inducţia nu este însă o inferenţă autentică; o *logică* inductivă reprezintă pentru Mauthner o fantasmagorie naivă. „Inducţia duce doar la cuvinte, nu la demonstraţii."[38] Aşa-numitele legi ale naturii nu sînt nimic altceva decît generalizări istorice, „abstractizarea" pe temeiul unor experienţe inductive fiind tot atît de puţin constrîngătoare din punct de vedere logic ca şi inducţia însăşi. Mauthner a depus eforturi deosebite pentru a evidenţia sursa istorică a reprezentării potrivit căreia legile naturii ar fi „inexorabile". Expresia „legi ale naturii" este o simplă metaforă, o rămăşiţă a vremurilor trecute ale explicaţiilor mitologice, vremuri în care natura, în străduinţa omului de a o înţelege, era încă personificată. Mauthner urmăreşte originile metaforice ale conceptului pînă la Platon şi Aristotel şi înainte de toate la Lucreţiu, la care, altfel decît la cei doi autori greci, expresia „legi ale naturii" este utilizată deja în semnificaţia sa tehnică. În Evul Mediu conceptul a fost încorporat în teologie, ca „legea naturală a lui

Dumnezeu", ca ordine a universului stabilită de providența divină. Prin *Deus sive Natura* a lui Spinoza, prin identificarea, așadar, a lui Dumnezeu cu natura, conceptul a fost secularizat împreună cu multe alte reprezentări ce aparținuseră mai înainte exclusiv sferei teologice. În acest fel mitul „legii naturii" a parcurs timpul pînă în zilele noastre; expresia a luat naștere ca metaforă, a fost mai tîrziu substanțializată, a fost preluată de știință și a devenit o „frază goală care și-a pierdut, o dată cu plasticitatea și cu senzorialitatea, orice sens".[39] Într-adevăr, spune Mauthner, nu există în natură vreo „lege" constrîngătoare, ci doar fenomene întîmplătoare. „Ceea ce numim, așadar, legi ale naturii nu sînt nimic altceva decît dispoziția noastră sufletească față de conceptele și cuvintele ce au luat naștere în noi pe cale inductivă."[40] Științele naturii au căzut pradă aceluiași gen de mitologizare ca și susținătorii lui Darwin, care au transformat evoluția dintr-un principiu explicativ, dintr-o „ipoteză genială"[41], într-o metafizică superstițioasă a naturii.

Analiza logicii înfăptuită de Mauthner se aseamănă, cum am spus, în multe din trăsăturile ei, în mod clar cu cea a lui John Stuart Mill. Ambele resping afirmația că silogismul poate extinde cunoașterea noastră. Singura „necesitate" în logică este cea a „identității", ce nu contribuie cu nimic la extinderea cunoașterii noastre; orice silogism substanțial cade fie în clasa argumentelor *non sequitur,* fie în a celor de tipul *petitio principii.* Între cele trei legi logice fundamentale (identitate, contradicție, terțul exclus) nu există o deosebire reală, ci numai „o diferență în forma lingvistică".[42] Critica lui Mauthner reducea logica la psihologia gîndirii și prin aceasta *a fortiori* la psihologia limbajului. Ca atare, logica nu are nici o valoare pentru dobîndirea cunoașterii:

> Voi spune că credința noastră în logică, credința că prin operații logice va fi sporită cunoașterea noastră despre lume, este o credință teologică.[43]

Reprezentarea că există un „obiect", cum ar fi logica, în sensul a ceva universal și imanent tuturor limbajelor, este o altă reificare de nesusținut. Credința în așa ceva, chiar dacă pare să constituie un întreg domeniu al cunoașterii noastre, este superstiție. „Totul în gîndire este psihologic", spune Mauthner, „logică este doar schema gîndirii noastre"[44], dar aceasta nu este nimic altceva decît o „formulă moartă". Oricum, schema gîndirii omenești și a vorbirii — ceea ce este același lucru — va fi determinată de cultura corespunzătoare în care trăiește un om și această schemă acționează, la rîndul ei, în mod determinant asupra culturii, căci amîndouă se dezvoltă împreună și în același timp; schema logică nu este ceva dat de mai înainte, ceva ce ar putea fi derivat din „legi imuabile ale gîndirii":

> Simțul comun ar fi trebuit să învețe că există tot atîtea logici cîte limbaje cu structuri distincte.[45]

Logica devine o problemă a antropologiei culturii deoarece nu există vreo structură comună, nici vreo schemă culturală generală ce ar sta la temelia tuturor limbajelor. Mauthner ajunge de aceea, în cele din urmă, la un relativism cultural de natură principială. Ca relativist, el ironiza „absolutul“ teologilor şi metafizicienilor:

Chiar şi adevărul cel mai cert nu este decît *à peu près* adevărat. Adevărul real este un concept metafizic; la conceptul de adevăr oamenii au ajuns fără ajutorul nici unei experienţe, la fel ca şi la conceptul de Dumnezeu. În acest sens se poate, desigur, spune: Dumnezeu este adevărul.[46]

Într-adevăr, încercarea lui Mauthner de a determina graniţele limbajului l-a condus la punctul de vedere autocritic radical al lui Nicolaus Cusanus despre „docta ignorantia“ şi la ignoranţa avizată a ironicului Socrate ce socotea Oracolul drept cel mai înţelept dintre înţelepţi deoarece a înţeles propria sa ignoranţă. Potrivit lui Mauthner, tocmai concluzia negativă a scepticului se apropia cel mai mult de adevăr:

Faust este filozof nu pentru că, alături de drept, medicină şi teologie, a studiat în mod temeinic şi filozofia, ci fiindcă vede că noi nu putem şti nimic şi deoarece aceasta aproape îi va mistui inima.[47]

Mauthner socoteşte în mod resemnat că filozofia trebuie să reflecteze din nou asupra începuturilor ei pitagoreice şi că trebuie să se mulţumească cu dragostea de adevăr şi năzuinţa spre el în loc de a pretinde posesiunea adevărului. Deja ideea unei critici a limbajului stă în faţa dificultăţii de a fi întreprinsă în cuvinte şi prin cuvinte. Ea se naşte cu această contradicţie şi sfîrşeşte în tăcere, în ceea ce Mauthner a numit „sinuciderea“ limbajului.

Dacă critica ar putea fi exercitată prin moartea voluntară, calm resemnată a gîndirii sau a vorbirii, dacă critica nu ar trebui să fie exercitată prin cuvinte ce au o viaţă aparentă, acesta ar fi, desigur, faptul izbăvitor.[48]

Sfîrşitul drumului prin critica limbajului este „tăcerea sfîntă“ a lui Maurice Maeterlinck: „De îndată ce avem cu adevărat să ne spunem ceva sîntem constrînşi să tăcem.“[49] Dar această tăcere este de o valoare mult mai mare decît tot ceea ce poate fi exprimat prin limbaj. Ea reprezintă capătul drumului lui Mauthner: cu această credinţă a sa el ocupă, în istoria intelectuală, un loc alături de Meister Eckhart şi de Cusanus. El împărtăşeşte reprezentarea acestora cu privire la ceea ce este mai înalt, acel sentiment incomunicabil al uniunii mistice cu universul. Ceea ce luminează fraza din Introducerea *Dicţionarului* lui Mauthner, la care va face aluzie puţin mai tîrziu Wittgenstein în *Tractatus*, şi anume că se va bucura.

… dacă, la capătul drumului, un cititor deosebit de pătrunzător va trebui să-şi spună: resemnarea sceptică, înţelegerea caracterului incognoscibil al lumii reale, nu este o simplă negaţie, ci ea este cea mai de preţ cunoaştere a noastră. Filozofia este teorie a cunoaşterii, teoria cunoaşterii este critică a limbajului, critica limba-

jului este însă elaborarea gîndului eliberator că oamenii nu pot niciodată, cu cuvintele limbajului lor şi cu cuvintele filozofilor lor, să ajungă dincolo de o reprezentare în imagini a lumii.[50]

Susţinătorii scepticismului epistemologic au suscitat întotdeauna în istoria filozofiei, ca reacţie, un „transcendentalism" epistemologic care socoteşte posibilitatea cunoaşterii drept indiscutabilă şi întreabă, în loc de aceasta, în ce condiţii anume este ea posibilă. Cele trei aserţiuni centrale ale lui Mauthner, dependente fiecare de celelalte — aserţiunea „că oamenii nu pot să ajungă dincolo de o reprezentare în imagini a lumii", cea că o cunoaştere „adevărată" nu este posibilă nici în filozofie, nici în ştiinţe şi cea că aşa-numitele legi ale naturii nu sînt nimic altceva decît „fenomene sociale" abstracte sau *fables convenues* — aceste trei teze provoacă în mod nemijlocit argumentarea contrară că o cunoaştere sistematică în logică şi în ştiinţele naturii este pe deplin posibilă şi că tocmai aceste două discipline sînt cele ce ne pun, în anumite condiţii, în situaţia de a prinde cu adevărat lumea reală. Şi vom vedea cum tînărul Wittgenstein, care devine din inginer cu preocupări teoretice filozof, îşi întemeiază al său *Tractatus Logico-Philosophicus* pe conceptul unei „reprezentări în imagini a lumii", aşa cum l-a preocupat aceasta pe Mauthner. Desigur că această expresie avea pentru Wittgenstein o semnificaţie cu totul diferită de „reprezentarea metafizică" a lui Mauthner: pentru Wittgenstein ea se va referi la o „reprezentare" a lumii în forma unui „model matematic", a unei „imagini logice", oarecum în sensul în care a analizat Heinrich Hertz modelele teoretice ale fizicii.

Dar aici anticipăm. În ultimele decade ale secolului al XIX-lea, statutul şi validitatea cunoaşterii ştiinţifice au fost discutate amănunţit de mulţi savanţi şi filozofi germani ai ştiinţei, între aceştia personalităţi atît de proeminente ca Gustav Kirchhoff, Hermann von Helmholtz, Ernst Mach, Heinrich Hertz şi Ludwig Boltzmann. Termenul „reprezentare" — *Darstellung*, respectiv *Vorstellung* — care a jucat un rol important în această dezbatere, a fost pus în circulaţie de către Kant şi Schopenhauer. Expresia uneşte două nuanţe conceptuale, care nu au fost deosebite clar pe atunci şi sînt confundate uneori şi astăzi. În unul din sensuri, termenul avea o referinţă „senzorială" sau „perceptuală" — bunăoară în optica fiziologică a lui Helmholtz şi în psihologia lui Mach —, o referinţă ce îl lega de tradiţia filozofiei empiriste a lui Locke şi Hume. Într-un alt sens, el avea o referinţă mai degrabă „intersubiectivă", una ce viza funcţiile limbajului — ca în mecanica lui Hertz — ce nu este neasemănătoare cu cea a expresiei „reprezentare grafică", bunăoară în fizica actuală. În general, nuanţa conceptuală „senzorială" era asociată cu cuvîntul german *Vorstellung*, cea „funcţional-lingvistică" cu cuvîntul *Darstellung* (*Vorstellung* fiind, de exemplu, traducerea germană obişnuită pentru termenul *idea* la Locke). Există însă excepţii importante faţă de această practică curentă a utilizării cuvîntului

(chiar Mauthner, de pildă), şi relatările cu privire la statutul cunoaşterii ştiinţifice în filozofia germană a secolului al XIX-lea sînt saturate de ambiguităţile ce rezultă de aici. De aceea pare potrivit, în acest punct al reconstrucţiei noastre, să aruncăm o privire mai atentă asupra acelei dezbateri din filozofia ştiinţei şi vom începe cu personalitatea dominantă a lui Ernst Mach.

Rareori a avut un om de ştiinţă o înrîurire comparabil de mare asupra culturii vremii sale ca Ernst Mach. Cum am văzut deja, psihologia lui a avut o influenţă directă asupra vederilor estetice ale celor din cercul *Jung-Wien*. Hofmannsthal frecventa prelegerile lui Mach la Universitate şi credea că a recunoscut o înrudire a problemelor lui Mach cu propriile sale probleme.[51] Robert Musil stătea, ca om de ştiinţă, sub o influenţă cu totul considerabilă a lui Mach. Ideile lui Mach au exercitat o mare înrîurire asupra pozitivismului juridic al lui Hans Kelsen şi au găsit, în acest fel, acces şi în constituţia austriacă postbelică, ce a fost în mare măsură opera lui Kelsen.[52] Ele au fost preluate cu entuziasm şi de marxiştii revizionişti austrieci. Această versiune „machistă“ a marxismului a pătruns, prin mijlocirea lui Bogdanov, chiar şi în socialismul rus şi a devenit o provocare teoretică pentru leninism. (Respingerea vehementă a ideilor lui Bogdanov de către Lenin în *Materialism şi empiriocriticism* a fost astfel provocată de teoriile lui Mach sau de anumite variante schimbate ale acestora.)[53] În anii '20, proeminentul filozof şi sociolog austriac Otto Neurath a întemeiat *Asociaţia Ernst Mach*, premergătoarea nemijlocită a Cercului de la Viena.[54] De la literatură pînă la filozofia dreptului, de la fizică pînă la ştiinţele sociale, Mach era omniprezent în Austria şi mult dincolo de graniţele ei. Unul din oamenii cei mai de seamă care a ajuns în siajul creat de gîndirea lui Mach a fost tînărul fizician Albert Einstein, care a recunoscut de-a lungul întregii sale vieţi influenţa profundă pe care a exercitat-o Mach asupra gîndirii sale timpurii.[55] S-a arătat că începuturile lui Einstein, ca teoretician, au stat pe fundamentul concepţiei machiste asupra ştiinţei.[56] După ce William James s-a întîlnit cu Mach la Praga în 1882, el a vorbit entuziasmat de acest „geniu intelectual pur“ ce „părea să fi citit totul şi să fi gîndit asupra tuturor lucrurilor“.[57]

Reducerea oricărei cunoaşteri la o bază ultimă, constituită din senzaţii, este fundamentul întregii gîndiri a lui Mach. Este îndatorirea tuturor străduinţelor ştiinţifice de a descrie şi a sistematiza în modul cel mai simplu şi economic datele senzoriale de bază. Mach prefera să desemneze *datele senzoriale* prin expresia *elemente*, o expresie neutră şi care nu angajează. Caracteristica simplităţii şi economiei de gîndire este trăsătura specifică a unei reprezentări ştiinţifice a experienţei. Perspectiva lui Mach este, aşadar, cea a fenomenaliştilor; lumea este totalitatea senzaţiilor şi a corelaţiilor acestora. În acest sens visele reprezintă *elemente* în lume, la fel ca şi orice altă clasă de elemente, căci experienţa „interioară“ este în aceeaşi

măsură experiență ca și cea „exterioară". (Desigur trebuie să ne păzim, după Mach, să legăm în mod direct visele cu realitatea fizică, întrucît ele sînt simple „corelații între gînduri", fără un corespondent exterior, spre deosebire de ceea ce le provoacă; ele sînt, în cuvintele lui Mach, „excrescențe ale lumii reprezentării".[58]) Noțiuni abstracte, idei, reprezentări complexe vor fi reduse într-un mod asemănător la senzații; ele vor fi concepute drept noțiuni despre genuri sau noțiuni generale, prin mijlocirea cărora devine posibil un mod prescurtat, economic de a manipula grupuri sau complexe de *elemente*.

Ca pozitivist, Mach a fost un adversar intransigent al oricărei speculații metafizice. Pentru el metafizica era misticism, iar în știință obscurantism. În psihologie el refuza în totalitate concepția „eului" ca entitate monolitică. El respingea orice poziție ce trăda o asemănare cu dualismul cartesian al „materiei" și „spiritului", căci acest dualism conducea după Mach la „teoriile bizare, monstruoase"[59] ale metafizicii. În calitate de pozitivist convins, el nu a acordat nici filozofiei vreo independență legitimă față de știința naturii și a semnalat adesea că nu dorește să fie socotit filozof, și că este cercetător al naturii. El îl prețuia pe David Hume, distrugătorul pretențiilor de adevăr ale metafizicii, tot atît de mult ca și pe Christoph Lichtenberg, adversarul satiric al oricărei șarlatanii umflate în știință și în cultură. Mach a fost printre primii dintre cei ce au atras atenția asupra însemnătății filozofice a lui Lichtenberg, ale cărui scrieri au devenit mai tîrziu cunoscute și influente în cercurile intelectuale ale Vienei.

Mach a determinat problematica științei ca fiind una triplă:

Învățăm foarte repede să deosebim reprezentările noastre de senzațiile (percepțiile) noastre. Misiunea științei poate fi doar:
1. Să stabilească legile corelației reprezentărilor (psihologia).
2. Să descopere legile corelației senzațiilor (percepțiilor) (fizica).
3. Să deslușească legile corelației dintre senzații și reprezentări (psihofizica).[60]

Concepția machistă a psihofizicii se originează la Gustav Theodor Fechner. În principiu, psihofizica este o variantă a filozofiei moniste, care încearcă să explice cum se corelează psihicul și fizicul ca două aspecte ale uneia și aceleiași realități. Încercarea cea mai reușită pe atunci de a lega împreună fizica și psihologia într-o știință i-a aparținut lui Richard Avenarius, pe care Mach l-a prețuit în mod deosebit în calitate de coleg:

Cu R. Avenarius înrudirea este cea mai strînsă ce poate fi așteptată în cazul a două persoane cu formații diferite și domenii de activitate diferite, în condițiile unei depline independențe reciproce.[61]

În a sa *Kritik der reinen Erfahrung* (*Critica experienței pure*) Avenarius încerca să ocolească Scylla și Carybda materialismului și idealismului recurgînd la un realism naiv ce prezintă mari afinități cu filozofiile lui G. E. Moore și Edmund Husserl. Ca și Moore, el a încercat să se pună la adăpost

de enigmele metafizicienilor printr-un apel la realismul simțului comun. Moore răspundea, bunăoară, la întrebarea: „Cum *știu* că aici sînt două mîini?“, ridicînd mai întîi una din mîini şi apoi pe cealaltă şi spunînd: „Deoarece una este aici şi cealaltă este aici.“[62] Avenarius ar fi apreciat caracterul concludent al acestui fel de a argumenta. Şi la fel cu Husserl, Avenarius credea că misiunea filozofiei constă într-o generalizare abstractizantă a ceea ce este în ştiințele particulare *descrierea* lumii, şi anume lumea aşa cum o resimțim în experiența cotidiană, aşadar, într-o explicație a „conceptului natural al lumii“: „Important pentru experiență este cum va fi ea caracterizată, nu ceea ce există fără ea.“[63] Astfel, Avenarius pune întrebarea privitoare la obiectele conştiinței oarecum între paranteze, tot aşa cum a procedat Husserl utilizînd conceptul de *epoché*.[64] Ambii gînditori au fost de acord că nu există o „conştiință pură“, că noi cunoaştem conştiința doar în măsura în care ea este conştiință „despre ceva“.

Asemănarea dintre concepțiile celor doi nu se întinde, ce-i drept, mai departe. Avenarius afirmă că, din perspectiva „experienței pure“, realismul şi solipsismul coincid deoarece pentru descrierea lui fenomenalistă a experienței nu conta dacă există sau nu alte ființe cu conştiință. Obiectele experienței pure sînt *fapte*, nu percepții: „prin experiență pură noi înțelegem experiența drept o cunoaştere nemijlocită a faptelor; aceste fapte pot fi lucruri, raporturi, gînduri, sentimente, convingeri sau incertitudini.“[65] Țelul lui Avenarius este sistematizarea a tot ceea ce constituie experiența noastră într-o reprezentare centrală ce ar furniza un concept pe deplin abstract, „conceptul universal pur“, care ar fi imaginea cea mai simplă (cea mai economică) a experienței şi ar reprezenta versiunea filozofică a „imaginii naturale a lumii“.

Această sistematizare ar trebui să conțină o descriere filozofică a fenomenelor fizice, care a fost dezvoltată într-un concept al totalității experienței pe baza unei psihologii asociaționiste. Țelul construcției acestei imagini a lumii ar fi simplificarea şi sistematizarea conceptului experienței, în aşa fel încît el să fie mai uşor de manipulat pe plan teoretic. Filozofia devine la Avenarius gîndirea lumii potrivit „principiului acțiunii minime“. Aşa sună titlul scrierii sale *Prolegomena zu einer Kritik der reinen Erfahrung* (*Prolegomene la o critică a experienței pure*).[66] Mach a fost cu totul de acord cu acest program. El a văzut în el o exemplificare a principiului său al „economiei gîndirii“ şi, totodată, o contribuție de seamă la clarificarea relației dintre fizic şi psihic. Asemenea reflecții au constituit fundalul de la care a plecat Mach în analiza naturii „reprezentărilor“ (*Vorstellungen*) în fizică.

Pentru Mach teoriile fizice erau descrieri cu ajutorul cărora experiențele, ce constau în datele simțurilor, erau corelate într-un mod simplificator, astfel încît omul de ştiință era pus în situația de a formula predicții corecte. Operațiile logice şi matematice servesc organizării simplificatoare

a percepţiilor senzoriale, ca „adaptare a gîndurilor unele altora" (în timp ce observaţia conduce la adaptarea gîndurilor la fapte")[67]. În sens strict, este inadecvat să calificăm teoriile drept „adevărate" sau „false"; ele sînt, pur şi simplu, mai mult sau mai puţin utile, deoarece misiunea lor constă mai degrabă în a da descrieri ale datelor senzoriale, decît în a furniza „judecăţi" (*Urteile*) pe baza acestora.

Orice ştiinţă trebuie să înlocuiască sau să economisească experienţe prin reproducerea sau anticiparea faptelor în gîndire, reproduceri ce sînt mai uşor de mînuit decît experienţa însăşi şi o reprezintă pe aceasta în anumite privinţe. Această funcţie *economică* a ştiinţei, ce-i pătrunde pe deplin natura, devine clară deja prin cele mai elementare reflecţii. O dată cu recunoaşterea caracterului economic al cunoaşterii din ştiinţă dispare orice mistică.[68]

Elementele metafizice din ştiinţă contravin caracteristicii ei esenţiale, economia gîndirii. Ideea „absolutului" în concepţiile de spaţiu, timp şi mişcare ale lui Newton este inutilă, ea constituie un „monstru conceptual". Opinia lui Mach cu privire la conceptele absolutului la Newton sînt rezumate în mod concludent în observaţiile sale asupra „timpului absolut".

Timpul absolut nu poate fi măsurat prin mijlocirea vreunei mişcări, el nu are, aşadar, nici o valoare practică şi nici o valoare ştiinţifică; nimeni nu este îndreptăţit să spună că ştie ceva despre el; timpul absolut este un concept metafizic inutil.[69]

Calea aleasă de Mach pentru a descoperi aceste excrescenţe inutile şi pentru a învăţa cum să ne eliberăm de ele a fost un studiu în acelaşi timp istoric şi critic al principiilor mecanicii. Titlul lucrării sale fundamentale este de aceea unul adecvat: *Die Mechanik in ihrer Entwicklung, historisch-kritisch dargestellt* (*Mecanica în evoluţia ei, prezentată în mod istoric-critic*). O expresie a aceleiaşi atitudini intelectuale este un alt titlu: *Die Geschichte und die Wurzel des Satzes von der Erhaltung der Arbeit* (*Istoria şi rădăcina principiului conservării muncii*). Pentru justificarea concepţiei sale despre ştiinţa naturii drept o descriere a datelor senzoriale în acord cu principiul economiei gîndirii, el a trebuit să explice în ce fel au avut acces în teoriile fizice anterioare factori ce nu aveau nimic comun cu o asemenea descriere. În analiza pe care a făcut-o originilor anumitor idei ştiinţifice, el a fost în măsură să arate în ce fel au putut fi conduşi oamenii de ştiinţă la formularea unor explicaţii ce treceau dincolo de graniţele perceptibilului. Apariţia elementelor metafizice, cum este, de pildă conceptul de „forţă" în mecanică, devine plauzibilă prin indicaţia că mecanica s-a maturizat într-o epocă în care oamenii erau cufundaţi adînc în probleme teologice.

Cel fără idei preconcepute nu se va îndoi că epoca în care a avut loc dezvoltarea cea mai de seamă în mecanică era dominată de *teologie*. Problemele teologice au fost stîrnite de orice şi ele influenţau totul. Nu este de mirare, aşadar, că şi

mecanica a fost atinsă de acest suflu. Capacitatea de pătrundere a gîndirii teologice devine însă mai limpede dacă intrăm în amănunte.[70]

Ingredientul istoric al criticii machiste a ştiinţei naturii trebuie să indice granița înăuntrul căreia este cu putință o cercetare ştiinţifică cu sens şi utilă. Pe lîngă aceasta, el are o valoare euristică, întrucît:

Cercetarea istorică a evoluţiei unei ştiinţe este foarte necesară dacă este vorba ca principiile dobîndite să nu devină cu timpul un sistem de reţete pe jumătate înţelese sau chiar un sistem de prejudecăţi. Cercetarea istorică nu promovează doar înţelegerea a ceea ce este deja dobîndit, dar evidenţiază de asemenea posibilitatea noului deoarece ea prezintă ceea ce există drept parţial convenţional şi întîmplător. Dintr-o poziţie mai înaltă, la care se poate ajunge pe diferite căi, putem avea o privire mai liberă şi descoperi încă astăzi căi noi.[71]

Pe de o parte, Mach acorda mecanicii o pretenţie istoric întemeiată de prioritate printre diferitele ramuri ale fizicii, pe de altă parte, el dorea să deschidă noi căi mecanicii, printr-o înţelegere mai exactă a dezvoltării ei.

Indicarea de către Mach a caracterului parţial „convenţional şi întîmplător" al etapei de dezvoltare atinse de ştiinţa naturii a timpului său se originează în reflecţii mai cuprinzătoare. El credea că orice cunoaştere ţinteşte o adaptare a fiinţelor vii la ambianţa în care trăiesc. Toate conceptele, teoriile, maximele şi altele asemănătoare erau pentru el funcţii ale instinctului nostru de supravieţuire biologic programat.[72] Schemele conceptuale sînt instrumente economice pentru stăpînirea problemelor practice. Ca atare, ele sînt prin natura lor într-o anumită măsură colorate de interesele şi motivele noastre. „Atunci cînd reproducem faptele în idei, noi nu le reproducem — *în genere*, ci doar sub aspectul care este *important* pentru noi; noi avem un scop ce a luat naştere nemijlocit sau mijlocit dintr-un interes practic."[73] Pentru Mach, oamenii, ca fiinţe cunoscătoare, nu sînt predominant pasivi. Cunoaşterea constă în primul rînd în descrierea lumii senzaţiilor pentru nevoile noastre, spre a face faţă cerinţelor ambianţei în care trăim. În acest cadru, istoria intelectuală devine istoria „supravieţuirii" în „lupta pentru existenţă" a ideilor. Şi conceptele teoretice trebuie să facă faţă provocărilor unor concepte rivale pentru a găsi aderenţi, adică pentru a supravieţui. Ele trebuie să se adapteze faptelor şi unele celorlalte.

Este de aşteptat ca unui om de ştiinţă ce se înţelege pe sine ca luptător de avangardă împotriva metafizicii să i se impute atunci cînd avansează asemenea idei că lasă duşmanul din nou înăuntru prin uşa din spate. Unul din cei care l-au criticat pe Mach din această perspectivă a fost Max Planck. Planck a pornit, pentru a spune aşa, de la principiile lui Mach şi a afirmat că teoria biologică a cunoaşterii a lui Mach este tot atît de metafizică precum teoriile pe care el le-a respins. Planck a respins şi concepţia lui Mach asupra esenţei teoriilor fizice, şi anume pretinsa lor întemeiere doar în experienţele senzoriale.[74] Potrivit concepţiei lui Planck, fizicianul creează un

sistem de cunoaştere a lumii fizice *impunîndu-i* acesteia o formă. Mintea omenească a creat structurile matematice şi abia ele au dat naştere, pornind de la materialul faptic empiric, acelui sistem unitar organizat pe care îl constituie ştiinţele naturii. El i-a reproşat lui Mach „antropologismul", adică păcatul capital în ştiinţele fizice. Încercarea lui Mach de a întemeia fizica pe o descriere a senzaţiilor implica, pentru Planck, acceptarea unei identităţi a stărilor „psihice" şi „fizice".

Pe de altă parte, Planck nu avea nici o obiecţie împotriva principiului economiei gîndirii, ca bază a ştiinţei. Dimpotrivă, el afirma chiar că unele din teoriile respinse de Mach sînt în bun acord cu acest principiu. „Nu m-ar mira cîtuşi de puţin dacă un membru al şcolii lui Mach s-ar prezenta cu marea descoperire că ipoteza probabilităţii sau realitatea atomilor este tocmai o cerinţă a economiei ştiinţifice."[75] Cuvintele lui Planck au fost profetice, deoarece cariera ştiinţifică a lui Einstein a oglindit tocmai procesul unei asemenea descoperiri. Într-adevăr, tocmai o aderenţă strictă la principiile lui Mach l-a condus în cele din urmă pe Einstein la respingerea celor mai multe din teoriile concrete ale lui Mach.[76] În această dispută cu Mach, punctul de vedere al lui Planck reprezenta într-un mod demn de atenţie dezvoltarea operei unui fizician pe care Mach însuşi l-a cunoscut şi l-a preţuit. Acest fizician care, potrivit cuvintelor lui von Helmholtz, „a fost binecuvîntat cu cele mai rare daruri ale spiritului şi caracterului "[77], şi care a încetat din viaţă prea repede, la începutul anilor '90, în vîrstă de 37 de ani, a fost Heinrich Hertz.

Opoziţia fundamentală dintre Hertz şi Mach se exprimă în următoarea observaţie a celui din urmă:

> Nu poate să fie sarcina unui cercetător autentic al naturii să-l critice sau să-l infirme pe un filozof cum este Kant, ce trebuie judecat prin raportare la condiţiile epocii sale. În treacăt fie spus, nu ar mai fi o faptă eroică să se arate insuficienţa filozofiei kantiene în calitate de instanţă conducătoare a cercetării moderne a naturii.[78]

Ca elev al lui Helmholtz, Hertz n-a putut trece cu vederea însemnătatea teoriei cunoaşterii a lui Kant pentru fizica teoretică. Dimpotrivă, pentru Mach cel mai de nădejde fir conducător în toate problemele epistemologice era psihologismul sceptic al lui Hume. Este un fapt bine stabilit că Mach a citit cu mult interes *Principiile mecanicii* ale lui Hertz, dar se pare că el n-a observat deosebirea semnificativă dintre propria lui concepţie asupra esenţei teoriei fizice şi cea propusă de Hertz în Introducerea *Principiilor*. În timp ce evidenţia cu elogii eliminarea de către Hertz a părţii „fizice" tradiţionale din mecanică (bunăoară a „conceptului de forţă"), el trecea cu vederea că noţiunile de bază ale sistemului lui Hertz erau pe de-a întregul kantiene.

Neînţelegerea generală de către Mach a punctului de vedere al lui Hertz este ilustrată în mod exemplar de notele sale cu privire la conceptul *imagine* (*Bild*), ce are o funcţie centrală în teoria fizică a lui Mach. Mach crede că „Hertz utilizează expresia *Bild* în sensul vechiului termen englezesc *idea* şi că îl aplică sistemelor de idei şi concepte din toate domeniile".[79] O lectură atentă a Introducerii *Principiilor mecanicii* nu confirmă această concepţie. Prin imagini (*Bilder*) şi reprezentări (*Abbildungen*) Hertz înţelegea cu totul altceva decît desemna conceptul de *ideas* al empiriştilor englezi. Ceea ce el încearcă să elaboreze este o teorie a modelelor matematice.[80] Fără îndoială că modul cum a ales el cuvintele poate fi socotit nefericit; aceasta ţine, cel puţin în parte, de caracterul vag al termenului *Bild* în limba germană. Este însă semnificativ că Hertz a conceput *imaginile* (*Bilder*) sale întotdeauna ca *Darstellungen*, şi nu ca *Vorstellungen*.

Dacă s-ar fi gîndit la acele *ideas* ale filozofilor britanici sau la ceva ca „senzaţiile" (*Empfindungen*), atunci *Vorstellungen* ar fi fost cuvîntul potrivit. (În acest fel ar fi rămas la modul în care foloseau filozofii germani cuvintele pentru desemnarea imaginii lăuntrice produse de o percepţie senzorială.) Schopenhauer, bunăoară, şi-a numit opera fundamentală *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Lumea ca voinţă şi reprezentare*); ţelul filozofic al lui Avenarius era un *concept universal pur* ce urma să „reprezinte" tot ce este esenţial pentru experienţă într-un singur concept pe deplin general.[81] Hertz, dimpotrivă, foloseşte cuvîntul *Darstellung* de cîte ori indică funcţia *imaginilor* (*Bilder*), respectiv a *reprezentărilor* (*Abbildungen*) sale. Prin acestea el nu are în vedere o simplă reproducere a impresiilor senzoriale, ci mai degrabă (drept exemplu) întregul sistem al mecanicii în sensul în care şi mecanica lui Mach este „prezentată istoric-critic" în evoluţia ei. În acest mod de prezentare oamenii nu sînt în primul rînd spectatori pasivi ai *evenimentelor* pe scena lumii interioare (în forma „impresiilor" lui Hume sau a „senzaţiilor" lui Mach). Dimpotrivă, *Darstellungen* sînt scheme de cunoaştere *construite* premeditat. Hertz caracterizează aceste „scheme cognitive" sau „modele" astfel:

Mai multe imagini (*Bilder*) ale aceloraşi obiecte sînt posibile, şi aceste imagini pot fi deosebite sub diferite aspecte. Vom desemna de la început ca inacceptabile asemenea imagini ce sînt în contradicţie cu legile gîndirii noastre şi vom cere, mai întîi, ca toate imaginile noastre să fie logic acceptabile sau, mai scurt, acceptabile. Vom numi incorecte imagini acceptabile dacă corelaţiile lor esenţiale contrazic corelaţiile lucrurilor exterioare, adică dacă ele nu satisfac această primă cerinţă esenţială. Cerem, aşadar, în al doilea rînd ca imaginile noastre să fie corecte. Dar două imagini acceptabile şi corecte ale aceloraşi obiecte externe se pot încă deosebi prin utilitatea lor. Din două imagini ale aceluiaşi obiect va fi mai utilă cea care va oglindi mai multe corelaţii esenţiale ale obiectului decît cealaltă; cea care este, cum dorim să spunem, cea mai clară. În cazul aceleiaşi clarităţi, din două imagini va fi mai utilă cea care conţine, în afara corelaţiilor esenţiale, cel mai mic număr de corelaţii ce prisosesc sau sînt goale, cea care este, aşadar, cea mai simplă. Co-

relațiile goale nu pot fi evitate pe deplin, căci ele intervin în imagini deoarece ele sînt doar imagini, și anume imagini ale minții noastre și prin urmare trebuie să fie determinate și de particularitățile modului de a reprezenta al minții.[82]

Cele trei teste pe care trebuie să le satisfacă o reprezentare (*Darstellung*) a fenomenelor mecanice sînt, așadar, consistența logică, corespondența cu datele empirice și simplitatea sau eleganța reprezentării. Va trebui, în mod corespunzător, să distingem structura sau articularea lăuntrică a imaginilor noastre matematice ale fenomenelor mecanice de relația lor cu faptele date empiric. Primul aspect, ce cuprinde pașii deducției matematice (consistența și acceptabilitatea), ca și sistemul și forma reprezentării (simplitatea sau adecvarea), este elementul fundamental în sistemul lui Hertz și este cercetat în primul volum al *Principiilor* sale. În volumul al doilea, Hertz discuta posibilitatea de a corela un asemenea sistem deductiv cvasiaprioric cu lumea experienței. Ambele volume constituie împreună reprezentarea (*Darstellung*) pe care o dă Hertz științei mecanicii. El compară această reprezentare cu o „gramatică sistematică"; pentru a da o indicație cu privire la relația sistemului său cu reprezentările tradiționale ale mecanicii, el le compară pe acestea cu gramaticile elementare destinate școlii ce sînt un mijloc ajutător pentru începători în învățarea unei limbi noi:

Reprezentarea expusă de noi se raportează la această reprezentare ca și gramatica sistematică a unei limbi față de o gramatică ce trebuie să le permită cît mai repede celor ce o învață să comunice într-un orizont ce îl depășește pe cel al necesităților vieții de fiecare zi. Se știe cît de deosebite sînt cerințele impuse amîndurora și cît de diferită trebuie să fie structurarea lor pentru ca ele să corespundă amîndouă, în măsură cît mai mare, scopului pe care și-l propun.[83]

Pentru a evalua noutatea teoriei lui Hertz, ne vom întoarce încă o dată la compararea ideilor sale cu cele ale lui Mach. Critica făcută de Mach reprezentărilor (*Darstellungen*) în fizică este istorică și polemică. El încearcă pe temeiul unei recapitulări a evoluției mecanicii să arate de ce aceasta a avut loc astfel, indicînd, din poziția distanțată a unui observator, părțile prin care s-a produs invazia metafizicii și, o dată cu aceasta, a confuziei științifice. Programul lui Mach conține convingerea fundamentală că granițele mecanicii, cît și cele ale științei naturii sînt fixate printr-un „demers de reducție" ce conduce enunțurile despre fenomene fizice înapoi la enunțuri despre impresii senzoriale. Mach stabilește granițele mecanicii oarecum *din afară*. Punctul de vedere al modelelor matematice, propus de Hertz, are față de cel al lui Mach un avantaj considerabil: granițele acestor modele sînt date chiar prin ele, sînt stabilite, prin urmare, pentru a spune așa, *dinăuntru*:

Legea noastră fundamentală, ce este eventual suficientă pentru a reprezenta mișcarea materiei lipsite de viață, apare, cel puțin din perspectiva unei evaluări fugare, drept prea simplă și prea limitată pentru a reda complexitatea fie și a celui

mai elementar proces viu. Faptul că lucrurile stau aşa mi se pare a fi nu un dezavantaj, ci mai degrabă un avantaj al legii noastre. Tocmai deoarece ea ne îngăduie să cuprindem întreaga mecanică, ea ne indică graniţele acestui întreg.[84]

Astfel, Hertz fixează chiar în prezentarea teoriei sale a imaginilor (*Bilder*) graniţele aplicării lor. Imaginea (modelul), ca atare, ne *indică* graniţele oricărei experienţe posibile ce poate fi numită „mecanică".

Imaginile lui Hertz, a căror structură le prescrie domeniul de aplicare, constituie o îmbunătăţire vizibilă în raport cu aparatul conceptual de bază pe care l-a utilizat Mach, ale cărui simboluri trebuie să fie „copii" lingvistice sau „nume" ale experienţelor senzoriale. Căci fundamentul lor nu este psihologic şi descriptiv, ci logico-matematic. În raport cu principiul machist al economiei gîndirii, aceste structuri satisfac mai bine funcţia de a „anticipa" experienţa pentru omul de ştiinţă decît o făceau descrierile lui Mach. S-ar putea aproape spune că o critică istorică de felul celei machiste este echivalentă tocmai cu acea „gramatică de şcoală" elementară căreia Hertz îi opusese mecanica sa, ca „gramatica sistematică". Fiindcă aceasta atrage atenţia asupra faptului istoric că diferite sisteme ale mecanicii au explicat aceleaşi fenomene, fără ca unuia din aceştia să-i revină vreo prioritate principală, în afara celei care se sprijină pe economia modalităţii de reprezentare. Sistemul ce permite omului de ştiinţă cele mai cuprinzătoare predicţii rămîne, desigur, cel mai util, cu atît mai mult atunci cînd el reuşeşte să ocolească curse de natură filozofică, aşa cum o face cel al lui Hertz.

Concludent pare mai departe că teoria lui Hertz nu s-a dezvoltat într-o analiză filozofică abstractă, ci mai degrabă pe traseul soluţionării unor probleme cu caracter practic. Hertz a încercat să elaboreze o înţelegere mai bună a teoriei luminii a lui Maxwell, cercetînd diferitele sisteme de ecuaţii ale lui Maxwell; el voia să stabilească ce anume aserţiuni despre natura „lăuntrică" a fenomenelor electromagnetice erau cuprinse în teoria lui Maxwell. Lui Hertz i-a atras atenţia faptul că Maxwell nu a spus în fond nimic despre natura fizică a acestor fenomene. Ecuaţiile sale erau formule logice ce îi îngăduiau doar îndeletnicirea teoretică cu fenomenele şi o înţelegere a relaţiilor funcţionale dintre ele. Pe scurt, Hertz a înţeles că „teoria lui Maxwell (este) sistemul ecuaţiilor maxwelliene".[85] Lui i-a devenit clar că formulele matematice puteau oferi un cadru operativ pentru îndeletnicirea cu probleme fizice şi deschideau astfel posibilitatea proiectării unei structuri logice asupra realităţii fizice.

Elementele unei asemenea structuri sau ale unui asemenea model nu trebuie să fie *derivate* din percepţie; ele sînt mai degrabă în corespondenţă cu *deducţii logic posibile*, ce decurg din evenimente observate. Ele simplifică de aceea experienţa (şi anticiparea experienţei) într-o măsură mai mare decît pot să o facă reproduceri psihologice ale senzaţiilor şi ale corelaţiilor acestora. Mach dezvoltase teoria lui cu privire la reprezentările (*Vorstellungen*) fizice pe temelia generală a unei ştiinţe fundamentale „psiho-fizi-

ca", ale cărei rădăcini istorice le-a urmărit pînă la teoriile psihofiziologice ale lui Herbart, la a sa construcție a „spațiului inteligibil" și a sa „organizare a simțurilor". Încă din vremea lui Carnot, cînd s-a descoperit că noua știință a termodinamicii nu avea nevoie de vreo imagine sau de vreun model pentru a înțelege natura căldurii, în rîndurile fizicienilor europeni a existat o atitudine foarte răspîndită de apărare față de modele ipotetice în știința naturii. În epoca lui Planck noile evoluții din fizică au cerut însă noi modele explicative, iar acestea au solicitat ipoteze mecanice complexe, exemplul cel mai cunoscut în această privință fiind teoria atomistă. Cu atacul său îndreptat împotriva modelului atomist și împotriva gîndirii ipotetice idealizante pe care o exemplifică acest model, Mach a exprimat atitudinea unei generații anterioare de teoreticieni. Pentru oameni ca Planck și Boltzmann, teoria atomică era, dimpotrivă, o parte importantă a economiei științei.

Elementul kantian în interpretarea dată de Hertz teoriei fizice este vizibil și în ideile lui Boltzmann, omul care a inaugurat „mecanica statistică", ce stă nu numai la baza termodinamicii secolului XX, ci într-un anumit sens la baza întregii situări moderne în fizica teoretică. (Faptul că Boltzmann a avut pe de altă parte o poziție de respingere a unor părți importante din filozofia kantiană nu trebuie, firește, să fie trecut cu vederea.) Boltzmann a luat ca punct de plecare pentru o metodă generală a analizei teoretice în fizică concepția hertziană a mecanicii drept un sistem de reprezentare „a consecințelor posibile ale evenimentelor observate". Pe baza acestei concepții trebuia să fie sprijinit teoretic tabloul „mecanic" al lumii, pe care Boltzmann l-a apărat împotriva tuturor interpretărilor „energetice" ale fizicii: „Mecanica este fundamentul pe care este clădit întreg edificiul fizicii, rădăcina din care răsar toate celelalte ramuri ale acestei științe."[86]

Țelul lui Boltzmann în această privință a fost să furnizeze mai întîi o interpretare atomist-mecanică a celei de a doua legi a termodinamicii ce fixează desfășurarea ireversibilă a proceselor fizice. El și-a elaborat de aceea metoda ca analiză a diferitelor stări moleculare ale gazelor, respectiv a regulilor potrivit cărora stările concrete trec în altele. Fiecărei proprietăți independente a fiecărei particule a unui sistem fizic — în acest caz a unui anumit volum de gaz — îi corespunde teoretic o coordonată individuală într-un sistem de coordonate cu multe dimensiuni. Toate pozițiile spațiale posibile pentru fiecare particulă a sistemului sînt ordonate atunci, de exemplu, de-a lungul a trei axe spațiale de referință sau toate valorile temperaturii de-a lungul unei alte axe. Totalitatea „punctelor" teoretice în acest sistem de coordonate cu multe dimensiuni furnizează o reprezentare (*Darstellung*) a „stărilor posibile" ale sistemului fizic în cauză. Și fiecare stare reală poate fi definită specificîndu-se punctele concrete în acest spațiu cu multe dimensiuni, ale căror coordonate corespund valorilor actuale ale variabilelor respective ale sistemului. Datorită numărului uriaș de par-

ticule, de exemplu pe cm^3 de gaz în condiții normale, ecuațiile de mişcare pentru fiecare particulă nu pot fi însă în mod practic calculate. Boltzmann a elaborat, de aceea, un procedeu de calcul statistic. Problema generală a acestui procedeu era să se găsească formulele matematice pentru regulile după care se orientau — potrivit unor supoziții şi premise corespunzător diferite — distribuțiile de stare teoretice ale particulei, în cazul unor stări *reale* schimbătoare ale sistemului, înăuntrul spațiului cu multe dimensiuni, drept cadru al stărilor sale *posibile*. Boltzmann a reuşit să arate că distribuțiile de stare schimbătoare ale particulei, în microstructura unui sistem fizic, pot fi calculate după reguli matematice probabilistice. Stările macroscopice ale sistemului fizic în momente diferite ale timpului pot fi derivate *în mod statistic*, fără cunoaşterea de detaliu a stărilor micro, drept stările cele mai probabile.[87] În acest fel s-a dovedit că cea de a doua lege a termodinamicii, aşa-numita lege a entropiei, are un caracter probabilistic: microstructura sistemelor fizice tinde să treacă de la stări „mai improbabile", mai ordonate, spre stări mai „probabile", mai dezordonate, acest proces fiind ireversibil, adică desfăşurîndu-se temporal doar într-o singură direcție.

Ar trebui să intrăm în prea multe detalii pentru a da aici fie şi o scurtă explicație a faptului că metoda de analiză statistică a lui Boltzmann a jucat un rol atît de mare în fizica secolului XX. Planck însuşi, care a respins la început teoriile lui Boltzmann, le-a recunoscut la scurt timp după răscrucea secolelor drept geniale şi le-a dezvoltat mai departe în slujba propriilor sale cercetări. În acest fel au putut în mod evident să fie înlăturate toate referințele subiective, ce împovăraseră teoriile lui Mach — cum sînt „senzații de căldură" sau altele asemănătoare — şi să fie înlocuite de calcule matematice stricte.[88] Cu însemnătatea pe care au dobîndit-o mai tîrziu explicațiile statistice pentru mecanica cuantică, teoria lui Boltzmann a cîştigat şi mai mult în importanță. Cu deosebire metoda sa de a specifica starea fizică a unui sistem prin proiecția sa într-un spațiu de reprezentare multidimensional, ale cărui coordonate pot reprezenta toate variabilele independente ale sistemului, a fost preluată în reprezentările standard ale teoriei cuantice moderne. Făcînd abstracție de toate amănuntele de ordin tehnic merită să indicăm, în contextul nostru, că acest concept al unui „spațiu al posibilităților teoretice", ce juca un rol-cheie în metoda analizei a lui Boltzmann, poate fi explicat într-o anumită măsură adecvat în următoarele cuvinte din *Tractatus Logico-Philosophicus* al lui Wittgenstein:

> Faptele în spațiul logic constituie lumea. Lumea se divide în fapte. Ceva poate să se petreacă sau să nu se petreacă şi tot restul să rămînă acelaşi ...
>
> Noi ne formăm imagini ale faptelor ...
>
> Imaginea reprezintă realitatea prin aceea că înfățişează o posibilitate a existenței şi nonexistenței stărilor de lucruri.
>
> Imaginea reprezintă o situație posibilă în spațiul logic ...

Propoziția determină un loc în spațiul logic ... Spațiul geometric și spațiul logic concordă prin faptul că ambele reprezintă posibilitatea unei existențe.[89]

Așa cum vom vedea mai tîrziu, nu mai există un pas prea mare de la metoda lui Boltzmann de a concepe „stări de lucruri" (*Sachverhalte*) fizic reale, divizate în mod statistic în mulțimea totală a tuturor „stărilor de lucruri" posibile într-un anumit spațiu cu multe dimensiuni, la metoda „tabelelor de adevăr" a lui Wittgenstein. În cea din urmă, adevărul sau falsitatea propozițiilor „moleculare", ce corespund diferitelor combinații complexe de fapte, vor fi tratate drept funcție a adevărului și falsității propozițiilor elementare independente, ce corespund, la rîndul lor, tuturor faptelor sau „stărilor de lucruri" atomare, din care sînt alcătuite complexele de fapte corespunzătoare.

În știința naturii a secolului XX „imaginile" sau „modelele" lui Hertz s-au impus în esență în raport cu descrierile machiste. Totuși pozitivismul lui Mach nu a părăsit scena fără o luptă a ideilor și înrîurirea lui se face încă simțită în argumentele unor fizicieni ai cuantelor (ca bunăoară Bohr și Heisenberg) cu privire la primatul „a ceea ce este observabil".[90] Pentru Planck această deosebire de păreri a însemnat un timp aproape o proscriere dictată de comunitatea științifică. Boltzmann, care își vedea propria muncă în relație cu Hertz, a suportat greu critica ascuțită venită din partea lui Mach, Ostwald și a adepților lor. Aceste dușmănii au fost, poate, de asemenea unul din motivele instabilității sufletești crescînde a anilor săi mai tîrzii care l-a împins în cele din urmă la sinucidere, tocmai în momentul în care tînărul Wittgenstein voia să înceapă să studieze cu el. În jurul anului 1906 lupta împotriva metafizicii degenerase în mare măsură într-un empirism dogmatic ce privea cu neîncredere orice structuri ipotetice. Faptul că acest punct de vedere nu a rezistat în știință se datorează nu în ultimul rînd cercetătorilor ce au fost discipoli ai lui Hertz în plan intelectual, chiar dacă în filozofia științei atitudinea dogmatică a mai rămas vie o lungă perioadă de timp, cu deosebire în lucrările Cercului de la Viena. Printre istoricii științei realizarea deschizătoare de drumuri a lui Hertz a rămas totuși mult subapreciată, în ciuda marelui respect pe care l-a manifestat față de ea un filozof de un rang atît de înalt cum a fost Ernst Cassirer.[91] Și deja lunga istorie a interpretării *Tractatus*-ului lui Ludwig Wittgenstein a fost profund influențată de moștenitorii filozofiei ai lui Mach, filozofi ce au deformat intenția de bază a unei lucrări de filozofie a limbajului, care, așa cum vom vedea, prezintă influențe absolut esențiale ale teoriilor lui Hertz și Boltzmann, înfățișînd-o ca pe un fel de exercițiu epistemologic în tradiția empirismului machist.

Un avantaj considerabil al analizei lui Hertz era, cum am spus, că ea clarifică în ce fel poate fi indicat domeniul fiecărei reprezentări teoretice „dinăuntru", deci considerînd doar această descriere. Altfel decît analiza „reducționistă" a lui Mach, care raporta toate teoriile fizice la un sistem

universal şi fundamental din punct de vedere filozofic al psihofizicii, metoda lui Hertz permitea determinarea totalităţii posibilităţilor teoretice pentru a căror reprezentare putea să servească teoria în cauză, fără a trebui să se raporteze la principii generale exterioare reprezentării speciale. Hertz scrie cu privire la aceasta:

Experienţa rămîne cu totul străină de consideraţiile din primul volum. Toate enunţurile formulate sînt judecăţi *a priori* în sensul lui Kant. Ele se întemeiază pe legile intuiţiei interne şi pe formele logicii ale celui ce le enunţă şi nu au cu experienţa externă a acestuia vreo altă relaţie decît au aceste intuiţii şi forme.[92]

Oricărui om a cărui evoluţie intelectuală a fost marcată de aprecierea forţei filozofice a programului critic al lui Kant concepţia lui Hertz trebuie să-i apară drept demnă de apreciere. Una din năzuinţele esenţiale ale lui Kant a fost tocmai de a indica limitele principiale ale „raţiunii" prin examenul critic al facultăţilor de cunoaştere, adică „dinăuntru", evitînd orice presupoziţii metafizice externe şi, sub acest aspect, concepţia hertziană a teoriei fizice poate fi numită kantiană. Şi prin această caracteristică a ei, ea se încadrează — abstracţie făcînd de ceea ce o particularizează — în celelalte încercări, deja amintite, de a determina întinderea, condiţiile de validitate şi limitele diferitelor medii, simbolisme, forme de expresie şi limbaje — aşadar, în acele confruntări ce dominau atmosfera spirituală şi culturală a Vienei începînd de prin 1890.

Pentru a putea cuprinde temele filozofice discutate aici în întreaga lor întindere, va trebui să le situăm într-o dimensiune istorică. Adică să le considerăm din perspectiva celor doi oameni care, mai mult decît alţii, au conferit contururi filozofice acestei discuţii, şi anume a lui Immanuel Kant şi Arthur Schopenhauer. Kant reamintea mereu cititorului său că raţiunea omenească tinde în mod literal să-şi depăşească limitele şi să se cufunde în acest fel în „întuneric şi contradicţii."[93] Întreaga „filozofie critică" ţinteşte o explicaţie a limitelor raţiunii; ea vrea să arate cum sînt depăşite aceste limite prin tendinţa înnăscută raţiunii de a ajunge de la experienţa senzorială la o explicaţie a acestei experienţe; căci o asemenea explicaţie se mişcă în domeniul „lucrurilor în sine", adică dincolo de ceea ce este accesibil raţiunii. Există o înclinaţie oarecum naturală a raţiunii spre asemenea încercări de a explica lumea percepţiei printr-o lume inteligibilă situată dincolo de posibilităţile noastre de a percepe. Asemenea explicaţii caracterizează diferitele varietăţi ale metafizicii ce pretinde să fie nu doar una dintre ştiinţe, ci chiar regina acestora. *Critica raţiunii pure*, care a apărut în 1781, a fost un atac îndreptat împotriva acestei pretenţii. (Kant a intenţionat, de fapt, la început, să intituleze lucrarea, prin raportare la *Laokoon*-ul lui Lessing — *Limitele sensibilităţii şi ale raţiunii.*)

Ceea ce l-a făcut, între altele, pe Kant bănuitor în ceea ce priveşte statutul ştiinţific al metafizicii era varietatea sistemelor metafizice distincte,

adesea contradictorii. Ştiinţa naturii (sau, potrivit terminologiei de atunci, „filozofia naturii") nu prezenta o asemenea multiplicitate de puncte de vedere divergente. Cunoaşterea, pe care ea o aduna şi o conserva, lua naştere în mod cumulativ. Fiecare om de ştiinţă putea construi, bazîndu-se pe opera predecesorilor săi; metafizicianul nu putea face acest lucru. Ştiinţa naturii oferea un *edificiu al cunoaşterii*, metafizica, dimpotrivă, un caleidoscop de contradicţii. Amîndouă erau pentru Kant creaţii ale raţiunii. Dar marea deosebire practică dintre ele făcea necesară o cercetare a bazelor oricărei cunoaşteri numite „ştiinţifică". *Critica raţiunii pure*, născută din această nevoie, era, potrivit chiar cuvintelor lui Kant, echivalentul filozofic al revoluţiei săvîrşite de Copernic în astronomie. Ea a adus cea mai radicală răsturnare în filozofie de la descoperirea lui Parmenide că coerenţa logică este o condiţie indispensabilă a oricărei explicaţii a lumii şi şi-a găsit încoronarea în respingerea de către Kant a tuturor pretenţiilor de ştiinţificitate ale metafizicii.

Tendinţa de a depăşi limitele oricărei experienţe posibile stă pentru Kant în natura însăşi a raţiunii. El o numeşte o „dispoziţie naturală" a raţiunii noastre.[94] Deoarece Kant nu a dorit în mod explicit să abordeze în acest caz o problematică fie ea psihologică sau antropologică, aceasta putea să însemne doar că el socotea drept o trăsătură *esenţială* a raţiunii aspiraţia de a-şi întregi imaginea asupra lumii prin incursiuni dincolo de domeniul oricărei experienţe posibile. Metafizica este de aceea într-un anumit sens „cea mai originar omenească" dintre toate activităţile intelectuale.

> Căci metafizica este, în trăsăturile ei fundamentale, poate mai mult decît oricare altă ştiinţă, sădită în noi de natura însăşi şi nu poate fi nicidecum privită ca produsul unei alegeri arbitrare sau ca o extindere întîmplătoare, survenită o dată cu progresul experienţelor (de care ea se separa cu totul).[95]

Deşi o reprezentare clară a ceea ce este „dincolo" de experienţa noastră nu este cu putinţă, raţiunea nu se declară mulţumită cu conţinuturile experienţei. De aceea ea postulează, fără posibilitatea unei întemeieri, existenţa efectivă a corelatelor reale ale ideilor ei.

Cît priveşte idei ca cele de „suflet", „lume" şi „Dumnezeu", deşi nu extind cunoaşterea noastră, ele nu sînt fără nici o funcţie. Oamenilor de ştiinţă ele le pot servi drept „principii regulative", să le ofere ideea unei posibile „unităţi" a ştiinţelor (prin raportare la o „lume unitară") şi astfel să satisfacă o funcţie de conducere spre ţelul către care se năzuieşte, cel de „... a apropia pe cît posibil experienţa în ea însăşi de completitudine ..."[96] Într-un mod asemănător, ele îl pot apăra pe etician de sugestia experienţei şi a intelectului de a accepta materialismul, naturalismul şi fatalismul drept constrîngătoare şi, ca atare, valabile şi pentru etică. Astfel, aceste idei speculative ale raţiunii se raportează la ştiinţa moravurilor ce-i drept nu în mod esenţial, dar oarecum ca orientările ei fundamentale. Creaţiile raţiunii

noastre, situate dincolo de limitele experienţei, nu sînt de aceea lipsite de însemnătate; ele nu reprezintă însă, în calitatea lor de simple idei, o extindere a cunoaşterii noastre.

Pentru o înţelegere mai precisă a acestei teorii cu privire la „limitele raţiunii", care a constituit întrucîtva fundalul filozofic al acelei dezbateri despre limbaj şi valori în Viena perioadei 1890–1914, dorim să considerăm şi distincţia pe care o face Kant între „margini" (*Schranken*) şi „limite" (*Grenzen*). „Limitele (la fiinţe cu întindere) presupun întotdeauna un spaţiu aflat în afara unui anumit loc bine determinat şi care îl închid în sine pe acesta", scrie Kant; pe de altă parte, „marginile nu cer aşa ceva, ci reprezintă simple negaţii, care privesc o mărime, în măsura în care nu este absolut completă".[97] „Raţiunea omenească descoperă, ce-i drept, margini în matematică şi în ştiinţa naturii, dar nu limite, cu alte cuvinte, descoperă că se află ceva în afara ei, la care nu va ajunge niciodată, dar nu că ea însăşi, în înaintarea ei lăuntrică, va putea fi undeva oprită."[98] Matematica şi fizica vor înainta mereu în explicarea aparenţelor. Numărul fenomenelor pe care ele îl vor descoperi şi cuprinde este nelimitat. Totodată, descoperirile lor posibile sînt limitate la domeniul aparenţelor. Ele nu pot, potrivit naturii lor, să cuprindă „lucrurile în sine", ci, în calitate de ramuri ale cunoaşterii, se referă doar la felul cum ne sînt date obiectele experienţei noastre senzoriale. O ştiinţă a metafizicii (dacă va putea exista ceva de acest fel) va duce nu la marginile, ci la limitele raţiunii speculative; ea va atinge limitele a ceea ce poate fi reprezentat, în opoziţie cu marginile a ceea ce există în mod faptic.

Criticismul kantian a avut implicaţii deosebit de cuprinzătoare în etică. Moralitatea nu mai putea fi întemeiată pe o „lege a naturii" oarecare sau pe „natura umană". „Datoria absolută", care leagă voinţa de producerea acţiunilor morale, nu mai deriva pentru Kant din vreun scop exterior, din vreo constrîngere exterioară a acţiunii; ea deriva doar din voinţa însăşi:

> Bunavoinţă este bună nu prin ceea ce produce sau izbuteşte să realizeze, nu prin aptitudinea ce o posedă de a ajunge la un scop ce şi-l propune, ci numai prin ceea ce este ea însăşi … Utilitatea sau inutilitatea acestei valori nu o sporeşte şi nici nu o micşorează cu ceva.[99]

Kant găseşte temeiul voinţei bune morale în ea însăşi, adică nici în lumea suprasenzorială, transcendentă, nici în lumea sensibilă, empirică. În acest fel, datoria absolută derivă din *raţiune*, ce poate să recunoască această datorie ca aparţinînd doar voinţei înseşi, fără nici un fel de temeiuri exterioare care ar determina-o:

> Reiese, din cele ce precedă, că toate conceptele morale sînt *a priori*, că sediul şi organizarea lor rezidă în raţiune, în raţiunea comună şi în raţiunea cea mai înalt speculativă, că ele nu pot fi abstrase din cunoaşterea empirică, deci contingentă,

că tocmai în această puritate a originilor rezidă calitatea pe care o au de a ne servi ca principii supreme ...[100]

Rațiunea nu poate recunoaște, după Kant, decît ceea ce produce din sine și poate fi răspunzătoare numai pentru aceasta. După cum orice cunoaștere sistematică cu privire la forme, structuri și legături necesare în natura empirică este rezultatul unei aplicări *a priori* a formelor activității intelectului asupra percepțiilor mijlocite de simțuri, tot așa temeiul moralității acțiunilor noastre constă doar în legiferarea autonomă a rațiunii. În metafizică, rațiunea ne conduce dincolo de limitele intelectului spre conceptul a ceea ce este „în mod necondiționat necesar" ca datorie absolută a voinței:

Folosirea speculativă a rațiunii în ceea ce privește *natura* duce la necesitatea absolută a unei cauze supreme a *lumii*; folosirea practică a rațiunii, *în ceea ce privește libertatea*, duce și ea la o necesitate absolută, la necesitatea *legilor acțiunii* unei ființe raționale, considerată ca atare.[101]

Aici se află originea imperativului categoric, a celui mai înalt legiuitor și judecător al tuturor acțiunilor omenești. În funcția ei speculativă, rațiunea dă legile oricărei forme posibile a experienței fizice și creează în acest fel ea însăși ceea ce face natura cognoscibilă, în calitate de sistem. În funcția ei practică, rațiunea este cea care își dă legile ei înseși drept cauză a acțiunii. Ceea ce sînt pentru rațiunea speculativă doar himere — ideile transcendente „Dumnezeu", „libertate" și „suflet nemuritor" — apar aici într-o altă lumină, și anume drept principii constitutive de organizare a comportării potrivit legilor rațiunii. Aplicarea practică a rațiunii în sfera comportării cere ca ea să se gîndească pe sine într-o lume numenală, într-un „imperiu al scopurilor" de natură inteligibilă, în care conceptele de libertate, nemurire și Dumnezeu primesc semnificație. După Kant, etica se raportează de aceea la comportarea ființelor raționale numai în măsura în care ele sînt raționale. Și el extinde pretenția de validitate a acestei etici nu doar asupra oamenilor, ci asupra tuturor ființelor raționale posibile.

Plecînd de la ideea că rațiunea are o tendință înnăscută de a trece dincolo de marginile ei, Kant a ajuns la indicarea și distingerea a două sfere ale „spontaneității", adică ale activității rațiunii: sfera faptelor și cea a valorilor. În ambele sfere orice „necesitate" va fi întemeiată într-o autodeterminare originară a rațiunii. Tot așa cum în cea dintîi, cea a cunoașterii empirice, năzuința de a găsi o cauză ce stă în afara lumii aparențelor, drept cauză „necondiționată" ce o condiționează, produce monstruozități intelectuale ce derutează gîndirea speculativă, în cea de a doua, cea a eticii, orice încercare de a întemeia moralitatea acțiunilor prin raportare la finalități situate în afara voinței de acțiune (*Handlungswillen*) este echivalentă, în realitate, cu învățătura despre lipsa de libertate a voinței. Necondiționatul, voința ce își poartă scopul doar în sine, devine astfel temelie a mora-

lităţii. În fapt, problema esenţială a criticii kantiene a raţiunii este de a indica statutul real al valorii morale; ideea ei dominantă este cea a „primatului raţiunii practice“. Dogmele materialismului, naturalismului, ateismului, fatalismului şi altele sînt respinse. Nici unul din sistemele naturii nu are ceva comun cu caracterul omului, în calitate de fiinţă raţională; ele nu pot ca atare să furnizeze fundamentul eticii. Raţiunea însăşi şi numai ea este în măsură să pătrundă necondiţionatul voinţei morale. Deoarece Kant a resimţit sistemele metafizicii dogmatice drept o ameninţare a învăţăturii privitoare la libertatea omenească şi, prin aceasta, şi a moralităţii, el a fost preocupat să evidenţieze caracterul lor în cel mai bun caz fictiv. În determinarea naturii raţiunii el a văzut, totodată, un serviciu făcut filozofiei naturii, căci „nu e argumentare, ci desfigurare a ştiinţelor cînd se lasă ca limitele lor să se întretaie“[102]. (Logica a fost pentru el exemplul perfect al unei ştiinţe ce era limitată în modalitatea cerută de el; de aici decurge marea ei valoare pentru gîndire, căci „dacă Logica a reuşit atît de bine, ea nu datorează acest avantaj decît limitării ei[103]“.) Pe scurt, filozofia critică determină domeniul practicării cu sens a ştiinţelor naturii şi ocroteşte, totodată, pe cel al moralităţii de lipsa de măsură a unei raţiuni speculative ce nu-şi cunoaşte limitele.

Nu a existat poate nici un filozof care să se înţeleagă pe sine atît de mult drept kantian ca Arthur Schopenhauer. El a polemizat fără odihnă împotriva acelor gînditori care au transformat filozofia critică în grandioasele sisteme idealiste ale începutului secolului al XIX-lea. Înainte de toate Hegel constituia ţinta furiei sale.

> Începe să se înţeleagă de către tot mai mulţi că filozofia adevărată şi serioasă este încă în punctul în care a lăsat-o Kant. În orice caz eu nu recunosc că între mine şi el s-ar fi întîmplat ceva în filozofie; de aceea încep de acolo de unde a sfîrşit el.[104]

În mod ironic, istoria filozofiei a arătat că Schopenhauer a avut mai multe în comun cu idealiştii decît a recunoscut. El credea însă că începe acolo unde a sfîrşit Kant. Opera lui principală, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, avea în afara rădăcinii kantiene o rădăcină în modul de gîndire asiatic, a cărui însemnătate pentru filozofia vestică a fost primul care a înţeles-o (dacă facem abstracţie de interesul lui Leibniz pentru *I Ţing*).

Titlul cărţii lui Schopenhauer oglindeşte ideea lui fundamentală că lumea prezintă două aspecte ce corespund (într-o simplificare oarecum grosolană) raţiunii practice şi speculative a lui Kant şi pe care el le desemna prin cuvintele „Wille“ (*voinţă*) şi „Vorstellung“ (*reprezentare*). Avem o conştiinţă despre noi înşine ca fiinţe cunoscătoare sau gînditoare şi ca fiinţe ce acţionează. Ca şi pe Kant, pe Schopenhauer l-au preocupat limitele cunoaşterii noastre despre fapte şi separarea ei de domeniul valorilor. După părerea lui Schopenhauer, cele două mari realizări ale lui Kant au

fost „estetica transcendentală“, în care el a dovedit că tot ceea ce percepem este „fenomenul“ (sau simpla aparență), şi distincția, legată de aceasta, a „aparenței“ de „lucrul în sine“. Potrivit lui Schopenhauer, ele oferă împreună temelia argumentului că cele două aspecte fundamentale ale lumii trebuie să fie concepute separat, dar într-un anumit fel raportate unul la celălalt, şi anume că reprezentarea se comportă față de voință ca şi „aparența“ față de „lucrul în sine“. Schopenhauer se socotea kantian prin dezvoltarea pe care a dat-o acestor două concepte. Ele constituiau — în interpretarea lui — piatra unghiulară a filozofiei sale. Într-adevăr, evidențiind măreția şi puterea de pătrundere a lui Kant, Schopenhauer a transformat însă critica acestuia în ceva cu totul diferit.

O parte însemnată a gîndirii lui Schopenhauer constă într-o analiză critică temeinică a filozofiei kantiene, realizată cu deosebire în disertația sa *Despre rădăcina împătrită a principiului rațiunii suficiente* şi în scrierea *Despre cele două probleme fundamentale ale eticii* şi, de asemenea, într-o formă sumară, în anexa la opera sa principală sub titlul „Critica filozofiei kantiene“. Una din cele mai grave insuficiențe ale filozofiei critice este pentru Schopenhauer aceea că Immanuel Kant nu îşi definea conceptele de bază; „rațiune“, „intelect“, „noțiune“, „categorie“ şi nenumărați alți termeni sînt utilizați şi diferențiați fără o interpretare satisfăcătoare.

Dacă, aşa cum am spus mai sus, Kant ar fi cercetat în mod serios în ce măsură două asemenea facultăți de cunoaştere, dintre care una este cea care distinge umanitatea, pot să fie recunoscute, şi ce înseamnă, în utilizarea limbajului propriu tuturor popoarelor şi tuturor filozofilor, rațiune şi intelect, atunci el nu ar fi putut — fără sprijinul unei alte autorități decît cea constituită din distincția folosită în alt sens dintre *intellectus theoreticus* şi *practicus* al scolasticilor — despica rațiunea în una teoretică şi una practică şi să o facă pe cea din urmă sursă a acțiunii virtuoase. Tot aşa ar fi trebuit să procedeze Kant înainte de a separa atît de grijuliu conceptele intelectului (prin care înțelege în parte categoriile sale, în parte noțiuni comune) şi conceptele rațiunii (aşa-numitele idei ale sale) şi a le face pe ambele materie a filozofiei sale ce tratează în mare măsură doar validitatea, aplicarea şi originea tuturor acestor noțiuni.[105]

Aici şi în alte locuri, reproşul fundamental al lui Schopenhauer la adresa lui Kant este că acesta a lăsat ca vederile sale strălucite să fie iritate de un rest de scolasticism. Un exemplu important pentru asemenea urme scolastice este arhitectonica lui Kant care cere pretutindeni în sistem simetrie. Tocmai această simetrie strică, socotea Schopenhauer, *Critica rațiunii pure*. Pînă la „estetica transcendentală“, în care Kant a formulat cele mai de seamă din rezultatele lui, Schopenhauer nu are nici o obiecție; dar de aici începe dominația cerințelor arhitectonice. Disertația lui Schopenhauer *Despre rădăcina împătrită* ... a fost o încercare de a înlătura acest „defect“ prin simplificarea analiticii, pe calea înlăturării oricărei risipe superflue de mijloace în vederea realizării unei structuri exterioare cizelate. Tot

ceea ce Kant a vrut să fixeze cu adevărat în *Analitică* a fost principiul cauzalității drept bază a științei. Dar principiul său formal al arhitectonicii l-a obligat să integreze și alte judecăți ce prisosesc.

Propunerea lui Schopenhauer de îmbunătățire a plecat de la ideea că elementul *a priori* al cunoașterii omenești se sprijină pe principiul rațiunii suficiente, ce se exprimă în patru forme (de aceea „rădăcina împătrită"), potrivit cu ceea ce trebuie să fie întemeiat. Schopenhauer începe cu o distincție a științei de simpla îngrămădire de fapte: „Știința este un *sistem* de cunoștințe, adică un întreg constituit din cunoștințe ce se corelează, în opoziție cu o simplă agregare a acestora."[106] Principiul rațiunii suficiente este cel ce furnizează baza apriorică pentru legarea reprezentărilor noastre într-o construcție sistematică ce este știința. Funcția intelectului este în această privință cea de a lega percepțiile într-o reprezentare științifică:

Cel ce realizează această reunire este intelectul care, prin funcția lui specifică, leagă formele eterogene ale sensibilității în așa fel încît din întrepătrunderea lor rezultă, deși doar pentru intelectul însuși, realitatea empirică, drept o reprezentare globală, ce constituie un complex cu limite problematice, sudat prin formele principiului rațiunii suficiente.[107]

Încercarea lui Schopenhauer țintește să probeze că principiul rațiunii suficiente este singura temelie a structurii apriorice a lumii, în măsura în care ea devine obiect al cunoașterii empirice, adică al „lumii reprezentării", și prin aceasta să simplifice și să clarifice concepția kantiană cu privire la fundamentul cunoașterii.

Exista totuși un punct fundamental în care Schopenhauer reclama pentru sine un progres în raport cu poziția lui Kant: transformarea domeniilor ce constituie obiectul rațiunii speculative în „lumea ca reprezentare". El susținea că evita în acest fel problemele ce iau naștere din dihotomia tradițională a subiectului și obiectului:

Procedeul nostru se deosebește *toto genere* de cele două noțiuni polare greșite, deoarece noi nu pornim nici de la obiect, nici de la subiect, și de la *reprezentare* (*Vorstellung*), ca prim fapt al conștiinței.[108]

Luarea ca punct de plecare a obiectului ajunge ușor în apropierea unui dogmatism presocratic, iar a subiectului, în apropierea unui idealism fichteean, în timp ce „reprezentarea", imaginea lăuntrică a percepției noastre, evită aceste primejdii. „Reprezentarea" în acest sens trebuie să fie distinsă de noțiunile abstracte derivate din ea, adică de noțiunile de clase și genuri, dar și de ideile platonice (care sînt obiectul artei). Pentru Schopenhauer subiectul nu este ceva în lume, ci o premisă a existenței lumii:

... deoarece un obiect fără subiect nu poate fi gîndit fără contradicție va trebui să contestăm pur și simplu dogmaticului, care proclamă realitatea lumii exterioare în independența ei față de subiect, o realitate de acest fel. Întreaga lume a obiecte-

lor este şi rămîne reprezentare şi tocmai de aceea condiţionată pe de-a întregul şi pentru totdeauna de subiect.[109]

Obiecte există numai în măsura în care sînt cunoscute, subiecte numai în măsura în care sînt subiecte cunoscătoare. În afara acestui context nu poate fi spus nimic despre amîndouă. Ele sînt *limitele* reciproce ale lumii ca reprezentare.

Dar acesta nu este singurul aspect al lumii:

... lumea obiectivă, lumea reprezentării nu este singura parte, ci doar o parte, oarecum partea exterioară a lumii, care mai are încă o altă parte, care este esenţa ei lăuntrică, sîmburele ei, lucrul în sine: ... voinţa.[110]

Este cu putinţă să cunoaştem acest aspect numenal al lumii deoarece oamenii se pot cunoaşte pe ei înşişi în măsura în care sînt subiecte ce acţionează, înzestrate cu voinţă şi prin aceasta şi obiecte ale cunoaşterii. „Raţiunea practică" a lui Kant era pentru Schopenhauer o modalitate confuză de a cerceta „lumea ca voinţă". În gîndirea lui Schopenhauer, însemnătatea distincţiei dintre lume ca reprezentare şi lume ca voinţă trece totuşi mult dincolo de diferenţierea celor două funcţii gemene ale raţiunii la Kant. Ea merge, de fapt, într-o direcţie ce contravine unora dintre reprezentările fundamentale ale lui Kant. Schopenhauer credea că el a deschis accesul spre o nouă metodă de a prinde numenalul sau „lucrul în sine". El afirmă în acest sens:

Aparenţă înseamnă reprezentare şi nimic altceva. Orice reprezentare, oricare ar fi natura ei, orice *obiect*, este *aparenţă*. *Lucrul în sine* este însă doar *voinţa*. Ca atare ea nu este cîtuşi de puţin reprezentare, ci ceva *toto genere* diferit de aceasta. Ea este acea realitate în raport cu care orice reprezentare, orice obiect constituie aparenţa, vizibilitatea, *obiectivitatea*. El este ceea ce e mai lăuntric, sîmburele oricărei individualităţi şi în aceeaşi măsură al întregului. El se manifestă în orice forţă a naturii şi acţionează în mod orb, precum şi în acţiunea premeditată a omului. Marea deosebire dintre ele priveşte doar gradul manifestării şi nu esenţa a ceea ce se manifestă.[111]

Reprezentările, gîndurile pot fi concepute drept obiectivări ale dorinţei; ele sînt unelte pentru satisfacerea necesităţilor fizice ale omului. Funcţia gîndirii este să ajute împlinirea nevoilor biologice, ca hrănirea şi reproducerea. În acest sens reprezentările *servesc* voinţa.

Schopenhauer a fost conştient de deosebirea dintre concepţia lui despre lume ca voinţă şi gîndirea lui Kant. Lucrarea lui *Despre temelia moralei* clarifică puţin relaţia dintre „lumea ca voinţă" şi concepţia lui Kant asupra raţiunii practice, examinînd cu atenţie bazele eticii lui Kant sau mai precis ceea ce constituie confuzia lui Kant în problema naturii eticii. Ca şi în *Despre rădăcina împătrită a principiului raţiunii suficiente*, Schopenhauer încearcă să interpreteze insuficienţele concepţiei lui Kant drept reziduuri ale scolasticii; doar că aici atacul este mult mai rigid decît în *Rădăcina împătrită*.

Schopenhauer a văzut aportul considerabil al lui Kant în etică în eliberarea acesteia de eudemonism şi de asemenea de dependenţa ei de teologie. Un pas important în această direcţie a fost distincţia lui Kant a eticii înseşi de expunerea fundamentelor ei. De aceea Schopenhauer preţuia *Fundamentarea metafizicii moravurilor*, în care Kant introduce această diferenţiere, în timp ce respingea *Critica raţiunii practice*. Prima dintre aceste cărţi o vedea ca opera unui geniu în apogeul facultăţilor sale, pe cea din urmă drept produsul unui bătrîn limbut. În *Critica raţiunii practice*, Kant ar deschide, din nebăgare de seamă, uşa din spate pentru teologia expulzată pe uşa din faţă întemeind moralitatea pe un imperativ categoric, pe un „trebuie" pur desprins de orice „este". Acceptarea de către Kant a unei legi morale pure ar fi de nesusţinut, o moştenire evreiască, ca şi conceptul unui Dumnezeu creator, o contribuţie la înrobirea spirituală a omului. A construi etica pe conceptul unei datorii absolute ar fi echivalent cu reintroducerea judecătorului divin sau a eudemonismului: „O voce care porunceşte, fie că ea vine dinăuntru sau din afară, nu poate fi concepută altfel decît drept una ce ameninţă sau promite."[112]

Un alt aspect iritant al eticii kantiene este pretenţia de validitate a legii morale „pentru toate fiinţele raţionale posibile". Acest predicat, spune Schopenhauer, poate fi atribuit, potrivit cunoaşterii noastre reale sau posibile, doar unei singure specii, cea a oamenilor. „Fiinţe raţionale altele decît oamenii" ar fi cam acelaşi lucru cu „lucruri grele altele decît corpurile".

În opoziţie cu Kant, Schopenhauer argumenta că temelia moralei trebuie să fie nu un punct de vedere pur *a priori*, ci ceva empiric. Numai empiricul este real şi poate de aceea să intre în discuţie ca principiu motor al voinţei. Afirmarea unui *a priori* pur numenal ca motor al voinţei este echivalent cu adoptarea presupoziţiei că voinţa va fi îmboldită spre acţiune reală prin ceva ireal. Schopenhauer respinge ideea lui Kant că „moralul" şi „raţionalul" ar fi concepte complementare. „Raţional" este ceva cu semnificaţie etic neutră. El desemnează doar capacitatea ce deosebeşte omul de animal, şi anume facultatea abstracţiei conceptuale în relaţiile cu lumea. Această capacitate de abstracţie ar fi temelia libertăţii omeneşti, ceea ce îl eliberează pe om de constrîngerile de nepătruns ale comportării pur instinctuale. Un grad înalt de raţionalitate poate fi însoţit foarte bine de o comportare reprobabilă din punct de vedere moral, ca şi virtutea de prostie.

Schopenhauer a văzut un temei adecvat pentru explicarea motivaţiei acţiunii în principiul scolastic „operari sequitur esse". Acţiunile observabile ale oamenilor ar fi manifestări ale unui anumit fel de a fi al unei fiinţe naturale. El a socotit acest principiu vechi drept o anticipare a tezei maiestuoase a lui Kant cu privire la coexistenţa libertăţii şi necesităţii în subiectul volitiv. Schopenhauer identifica voinţa cu acţiunea, cea din urmă fiind manifestarea corporală a celei dintîi. Amîndouă pot, de aceea, să fie cunoscute ca „phaenomena". Ca atare ele sînt, pe de o parte supuse strict legii

cauzale şi totuşi, pe de altă parte, în acelaşi timp libere ca „lucruri în sine". Deoarece voința ca lucru în sine nu aparține lumii aparențelor, ea nu va putea fi influențată de stări de lucruri aparținînd acesteia. De aceea Schopenhauer nu vedea etica drept o știință în primul rînd normativă, ci ca o știință pur și simplu descriptivă și explicativă. Etica lui începe din acest motiv cu o cercetare empirică a acțiunilor cu adevărat morale; acestea sînt pentru el acțiuni ale căror motive nu sînt egoiste. Egoismul este manifestarea voinței de viață în om, care îi determină pornirea spre cele mai bune condiții de viață posibile și îl face să neglijeze mijloacele ce servesc acestei porniri. Deși punctul de plecare al gîndirii lui Schopenhauer nu pare să admită propriu-zis acțiuni lipsite de egoism, el credea în realitatea lor: „Absența tuturor motivelor egoiste este, așadar, *criteriul unei acțiuni ce are valoare morală*."[113]

Schopenhauer a fost conștient de existența acestui element „paradoxal" în etica lui. Moralitatea este pentru el posibilă numai dacă se înțelege însingurarea oamenilor ca simplă aparență și se recunoaște originea lor comună, voința. În acest fel, Celălalt poate fi gîndit ca fiind în originea lui identic cu „Mine" și egoismul poate să fie depășit drept motiv al acțiunii. Moralitatea este astfel întemeiată pe fundamentul capacității de a simți ce simte Celălalt și al compasiunii. Inspirația acestei reprezentări vine la Schopenhauer din studiul misticii indiene. Etica hindusă culminează pentru el într-o formă de solipsism, prin care omul bun

> ... percepe distincția dintre el și celălalt, care îi apare omului rău drept o prăpastie atît de mare, drept doar o aparență trecătoare și înșelătoare; el recunoaște nemijlocit, fără raționamente, că în-sinele propriei sale aparențe este și cel al celuilalt, și anume acea voință de viață ce constituie esența oricărui lucru și trăiește în toți; dorința ce se extinde asupra animalelor și a întregii naturi; de aceea el nu va chinui vreun animal.[114]

Nici o expresie pozitivă a acestui sentiment nu este posibilă. Etica lui Schopenhauer culminează într-o experiență mistică. Strîns înrudită cu aceasta este o altă experiență, ce aparține de asemenea domeniului valorilor, și anume cea estetică ce

> constă în faptul că, intrînd în starea de contemplare pură, eliberați pentru un moment de orice voință, de toate dorințele și grijile, uităm oarecum de noi înșine...[115]

Și aceasta este o experiență morală, una doar temporară: atît timp cît durează nu putem face rău altuia. O dată cu abandonarea în contemplație ne eliberăm pe noi înșine de voință.

Atacul lui Schopenhauer îndreptat înpotriva reziduurilor scolastice din gîndirea lui Kant conduce la o morală ce este nemijlocit dependentă de sensibilitate, o morală ce se întemeiază în experiența mistică a indistincției „eului" de celălalt. Sferele faptelor și ale valorilor, ce fuseseră la Kant clar

distinse dar totodată raportate în mod complementar una la cealaltă de puterea unificatoare a raţiunii, vor fi separate una de cealaltă în filozofia lui Schopenhauer. Această despărţire va deveni prăpastie de netrecut în gîndirea lui Søren Kierkegaard.

Kierkegaard nu a crezut, la fel ca şi Schopenhauer, într-un fundament raţional al moralei. El a atacat conceptualitatea abstractă a învăţăturii morale a lui Hegel într-un mod asemănător cu felul în care a atacat-o Schopenhauer pe cea a lui Kant. Şi pentru el, etica trebuia să se înrădăcineze în individul viu şi nu în conceptul raţiunii. Kierkegaard a fost destul de impresionat de Schopenhauer pentru a recunoaşte că acesta „este indiscutabil un scriitor însemnat, ce mă impresionează mult, în ciuda deplinului meu dezacord cu el".[116] Kierkegaard a văzut pe bună dreptate un „dezacord deplin" în concepţiile lor asupra moralei şi vieţii. Pentru Schopenhauer omul moral este în esenţă pasiv; realizarea lui morală constă în stăpînirea pornirilor lui instinctuale. „Moralitatea compasiunii" se sprijină pe o reprezentare asupra frăţiei dintre oameni şi este un concept pe de-a întregul social. Un om este pentru Schopenhauer bun din punct de vedere moral doar atunci cînd ia asupra lui suferinţa celuilalt. Kierkegaard afirmă, dimpotrivă, că adevărata moralitate este în esenţă asocială deoarece ar consta într-o relaţie absolută şi nemijlocită a fiecărui om cu Dumnezeu. Ţelul omului kierkegaardian este „saltul în absurd", saltul credinţei prin care personalitatea finită se dăruie necondiţionat şi pe de-a întregul nemărginitului. În această relaţie prietenul sau semenul devine un Altul de prisos.

Kierkegaard a încercat de-a lungul întregii sale vieţi să-şi facă contemporanii conştienţi de acest adevăr. „Problema ea însăşi este o chestiune de reflecţie: cînd eşti creştin aşa şi aşa (= un fel de creştin), să devii creştin."[117] Problema cardinală a lui Kierkegaard este: cum voi deveni creştin? Deja întrebarea implică distincţia dintre un creştinism nominal şi unul adevărat. Problema lui Kierkegaard provine din viaţa reală a timpului său: el percepe adînca discrepanţă dintre ceea ce afirmă oamenii că sînt şi acţiunea lor. Unul din elementele fundamentale în gîndirea lui Kierkegaard a fost de aceea critica pătrunzătoare a moralei convenţionale burgheze. Ea poate fi identificată în întreaga lui operă dar este, poate, exprimată în modul cel mai clar în a sa *Critică a prezentului*. Comoditate şi reflecţie, apatie temporară ca şi entuziasm temporar, afirmă el, caracterizează prezentul. Este o epocă a gîndirii abstracte în care pasiunile nu joacă nici un rol, o epocă a reflecţiei în care sentimentele autentice nu joacă nici un rol. Într-o asemenea epocă de inerţie şi contemplaţie revelaţiile nu pot fi concepute. Este o epocă fără valori autentice: „Dar o epocă lipsită de pasiuni nu are importanţă, totul devine circulaţie a unor lucruri ce suplinesc."[118]

Într-un prezent care venerează abstracţiile nici o moralitate nu mai este cu putinţă. Tot ceea ce poate produce o asemenea epocă este o viaţă aparentă. Epoca însăşi devine o abstracţie. Ea aplatizează printr-un proces de

nivelare care nu mai lasă nici un loc pentru individualitate. „Viaţa publică" este caracteristica distinctivă a fizionomiei sale.

Pentru ca nivelarea să poată lua naştere trebuie să fie produsă mai întîi o fantomă, spiritul ei, o abstracţie monstruoasă, un ceva atotcuprinzător care este nimic, un miraj, iar această fantomă se numeşte public.[119]

Această abstracţie îl ruinează pe individ în felul ei prin alte abstracţii pe care le produce — „opinia publică", „bunul gust" şi altele asemănătoare. Într-o societate ce decade acest „public" reprezintă ficţiunea presei:

Abia atunci cînd nu există o convieţuire viguroasă, de natură să confere plenitudine concretului, va putea constitui presa această abstracţie care este publicul, abstracţie ce constă din indivizi ireali ce nu sînt şi nu pot fi niciodată uniţi într-o simultaneitate oarecare a unei situaţii sau organizări, indivizi ce sînt afirmaţi, cu toate acestea, ca un întreg.[120]

Kierkegaard a văzut în Copenhaga, ca şi Kraus mai mult de o jumătate de veac mai tîrziu în Viena, presa, în acea impersonalitate şi indiferenţă faţă de adevăr ce îi este caracteristică, drept adevăratul creator al demoralizării. Kraus a recunoscut mai tîrziu pe deplin această înrudire spirituală. În revista *Die Fackel* din septembrie 1925, el citează pe 28 de pagini din scrierile lui Kierkegaard documente ale dispreţului şi disperării faţă de presă, între ele şi îngrozitorul blestem:

Dumnezeu în cer ştie că setea de sînge este străină sufletului meu şi cred că am, chiar într-o măsură înspăimîntătoare, o idee despre răspunderea faţă de Dumnezeu. Şi cu toate acestea voiam să iau, în numele lui Dumnezeu, asupra mea răspunderea de a ordona foc după ce m-am asigurat cu grija cea mai temătoare şi cea mai scrupuloasă că în faţa ţevilor puştilor nu se găseşte nici un alt om şi nici chiar o singură altă fiinţă vie în afară de jurnalişti.[121]

Tuturor acestor fenomene ale timpului Kierkegaard le opune individul care este singurul purtător al răspunderii şi singurul subiect al experienţei religioase şi morale. Individul a fost sufocat în masă şi a pierit. Kierkegaard simţea răspunderea de a fixa atenţia oamenilor asupra acestei situaţii pentru a îndrepta lucrurile.

Mijlocul la care a recurs a fost un atac polemic cu o largă paletă împotriva societăţii. Polemica reprezenta un element esenţial a ceea ce el numea „comunicare indirectă": „Nu, o iluzie nu va putea fi înlăturată niciodată în mod direct, iar indirect numai printr-un demers cît mai temeinic."[122] Funcţia polemicii era să distrugă iluzii dar, totodată, misiunea ei era creatoare „căci ceea ce zămisleşte, ceea ce creează este întotdeauna în mod latent polemic deoarece el cere spaţiu"[123], şi anume pentru noul pe care îl aduce în lume. Kierkegaard caracteriza astfel polemica împotriva societăţii drept o esenţă a gîndirii sale:

Nu pot nicicînd să constrîng un om să adopte o părere, o convingere, o credință; pot totuşi să fac ceva, primul lucru într-un sens (căci el este condiția pentru următorul, adică pentru adoptarea acestei opinii, a acestei convingeri, a acestei credințe), într-un alt sens, fireşte, ultimul lucru, în măsura în care el nu vrea lucrul următor: îl pot obliga să devină atent.[124]

Polemistul îl aduce pe om într-o stare în care el trebuie să ia o hotărîre şi acesta este singurul lucru pe care îl poate face, prin natura lucrurilor, o învățătură etică.

Kierkegaard subliniază adesea în scrierile sale că această „comunicare indirectă“ nu este, de fapt, nimic altceva decît o revitalizare a mitului socratic în slujba creştinismului. Ea este o nouă „învățătură militantă“[125] ce trebuie să înlocuiască vechea metodă apologetică, ce nu mai reprezintă un instrument adecvat pentru creştinizarea lumii moderne. „Comunicarea indirectă“ (sau, cum o numeşte uneori Kierkegaard, „comunicarea prin mijlocirea reflexiei“) încearcă, conducîndu-se după modelul socratic, să-l aducă pe celălalt în pragul cunoaşterii pentru a-i înlesni să îl treacă. Mijloace de instruire morală sînt, alături de polemică, şi ironia, satira, comedia şi alegoria. Printr-o zdruncinare realizată pe calea ridiculizării, ele înfăptuiesc ceea ce nu poate să facă argumentarea rațională. Kierkegaard socotea încercarea creştinismului de a-şi exprima adevărul prin construcții conceptuale raționalist-speculative drept o catastrofă spirituală. Căci rațiunea speculativă are de-a face cu „obiectivitatea“, în timp ce creştinismul autentic se înrădăcinează, dimpotrivă, în „adevărul subiectiv“, un concept ce aparține centrului gîndirii kierkegaardiene.

Kierkegaard defineşte „adevărul subiectiv“ drept „incertitudine obiectivă fixată prin asimilare într-o interioritate pasionată“.[126] Acesta este adevărul său existențial. El vorbeşte în realitate despre credință. În această lumină atacul său împotriva prezentului „lipsit de pasiune“ primeşte contururi încă şi mai clare. Societatea ce poartă amprenta prezentului nu oferă nici un spațiu pentru „interioritate“ şi, prin urmare, pentru credință. În acest sens, mulțimea este simbolul şi purtătorul „neadevărului“, căci interioritatea şi credința îi sînt străine. Pasiunea nu poate fi creată prin nici o sforțare a rațiunii speculative. Un om nu poate fi adus la credință prin logică şi argumentare şi numai „comunicarea indirectă“ poate transmite adevărul existențial. Aceasta este şi sursa învățăturii lui Kierkegaard despre credință drept „salt în absurd“:

Creştinismul s-a vestit pe sine drept adevărul etern, esențial ce s-a înfăptuit în timp; el s-a vestit drept *paradox* şi a reclamat interioritatea credinței pentru ceea ce constituie pentru iudeu o ofensă, pentru grec o prostie iar pentru intelect absurdul.[127]

„Absurdul“ este aderența pasionată la o incertitudine obiectivă ce, deja potrivit conceptelor ei, se împotriveşte intelectului. Credința trebuie măsu-

rată, după Kierkegaard, potrivit riscului pe care îl aduce cu sine. Cea mai înaltă credință constituie cel mai mare risc posibil ca deplină dăruire incertului, absurdului. Gîndirea speculativă eşuează în explicarea credinței: „A explica paradoxul ar însemna a înțelege tot mai adînc ceea ce este un paradox, precum şi că paradoxul este paradox."[128]

Kierkegaard fixează în acest fel separarea dintre domeniul faptelor şi al valorilor, ca fiind o separare absolută. Acel proces, care a fost inițiat de Kant prin distincția dintre funcțiile „speculative" şi „practice" ale rațiunii şi pe care Schopenhauer l-a continuat prin separarea lumii ca reprezentare de lumea ca voință, culminează în despărțirea deplină de către Kierkegaard a rațiunii de tot ceea ce ține de sensul vieții. Prin aceasta, unica posibilitate de a te apropia, ca un învățăcel, de acest domeniu irațional al credinței pasionate a fost în esență izgonită în sfera literaturii.

Omul care a făcut clară această concluzie, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, a fost Lev Tolstoi. Nu există o relație directă între opera sa şi cea a lui Kierkegaard. Pot fi găsite totuşi anumite paralele în vederile lor asupra artei, asupra „discursului indirect" şi asupra „sensului vieții". Tolstoi a înțeles moralitatea ca fiind ancorată, în esență, în sensibilitate şi a văzut arta drept „limbaj al sentimentelor". Limbajul discursiv era, pentru el, mediul gîndirii raționale, arta, dimpotrivă, mijlocul educației morale. În detaliile conceptului său asupra moralei Tolstoi era, fireşte, mai aproape de Schopenhauer decît de Kierkegaard. Morala nu reprezenta pentru el nimic fără dimensiunea ei genuin socială. Arta devenea astfel o condiție a vieții omeneşti colective, purtătoare şi mijlocitoare a sentimentelor ce îi unesc pe oameni. Ea generează compasiune „adevărată" față de aproapele şi este, de aceea, religioasă în esența ei lăuntrică, desigur nu în sensul unei dogmatici, ci ca mijlocitoare a legii fundamentale a vieții omeneşti, a principiului „Trebuie să-l ocrotesc pe fratele meu."

Tolstoi interpretează acest principiu înainte de toate în sensul „Nu te apăra de rău". Concepția sa asupra creştinismului afirmă o viață dedicată suferinței şi se apropie, în această privință, de conceptul schopenhauerian al moralității. Totodată, Tolstoi respinge în mod vehement orice dogmă: „Nu vreau să interpretez învățătura lui Christos; îmi doresc doar un singur lucru: să înlătur orice interpretare."[129] În acest punct, el este mai aproape de conceptul subiectivității în sensul lui Kierkegaard. Ca şi acesta, el nu acorda o mare valoare cunoaşterii speculative drept sursă a unui răspuns la întrebările cu adevărat importante ale vieții:

> Dacă ne îndreptăm spre acele ramuri ale cunoaşterii ce nu se îndeletnicesc cu formularea unui răspuns la problemele vieții, ci urmăresc problemele lor ştiințifice şi speciale, vom fi entuziasmați de puterea rațiunii omeneşti, dar vom şti dinainte că nu vom primi răspunsuri la întrebările vieții. Ştiințele ignoră pur şi simplu problemele vieții.[130]

Sîntem în posesia unei relatări, probabil puternic inspirate autobiografic, asupra luptelor sufleteşti care l-au condus pe Tolstoi la acest gînd, şi anume romanul său *Anna Karenina*. Figura lui Constantin Levin este, în multe din trăsăturile ei, un autoportret al lui Tolstoi. De-a lungul întregului roman, Levin luptă pentru o înțelegere a propriei sale situații omeneşti — prin raportare la propria sa familie, la țăranii ce lucrează pe proprietățile sale, la proprietarii de pămînt ce îi sînt prieteni, la poporul rus, la omenire în genere şi, în cele din urmă, prin raportare la Dumnezeu. El caută un sens în viața lui şi o încredere necondiționată în principiile cărora le subordonează acțiunea lui. Levin încearcă să descopere bazele raționale ale moralei pe care speră să le găsească în viața publică, în căsnicie, în organizarea rațională a administrării bunurilor sale şi în alte domenii. La sfîrşitul narațiunii el trăieşte un fel de convertire. O convorbire întîmplătoare cu țăranii săi a avut „... asupra sufletului său efectul unei scîntei electrice, preschimbînd şi contopind într-un singur tot un şir întreg de gînduri răzlețe, nelămurite care nu încetaseră niciodată a-l frămînta şi care îl stăpîniseră inconştient..."[131]

Ca urmare, el îşi dă seama că tocmai încercările de a întemeia maximele comportării sale pe un fundament rațional au fost din capul locului greşite:

Atît eu, cît şi toți oamenii, avem o singură conştiință neclintită, limpede, de netăgăduit; şi această conştiință nu poate fi explicată prin rațiune, pentru că este în afara acesteia, n-are nici o cauză şi nu poate avea nici un efect.

Dacă binele are o cauză, nu mai e bine... dacă are ca efect răsplata, nici atunci nu mai e bine. Va să zică, binele e în afara înlănțuirii de cauze şi efecte ...

N-am descoperit nimic. Am aflat numai ceea ce ştiam. Am recunoscut puterea aceea care mi-a dat viață, nu numai în trecut, dar care îmi dă viață şi acum. M-am eliberat de înşelăciune. Mi-am recunoscut stăpînul...

Spuneam mai înainte că în trupul meu, ca şi în trupul ierbii sau al gîzei... are loc un schimb de materie potrivit unor legi fizice, chimice şi fiziologice... Evoluție din ce? Şi în ce?... Mă miram că în ciuda celei mai mari încordări de gîndire în direcția aceasta nu mi se lămureşte totuşi rostul vieții, rostul impulsiilor şi al năzuințelor mele...

Am căutat răspuns la întrebarea mea. Dar răspunsul nu mi-l putea da gîndirea, care nu e pe măsura acestei probleme. Răspunsul mi l-a dat însăşi viața, prin cunoaşterea, din partea mea, a binelui şi a răului. Iar cunoaşterea aceasta n-am dobîndit-o prin nimic, ci mi-a fost dată, ca şi celorlalți oameni, mi-a fost *dată*, fiindcă n-aş fi putut-o lua de nicăieri.[132]

Sensul vieții este o problemă de un alt fel decît cele de care se interesează ştiința. Tolstoi a simțit că e menirea lui să propovăduiască răspunsul său creştin la întrebarea asupra sensului vieții oamenilor. Istorisirile şi povestirile anilor săi mai tîrzii, cu deosebire acele parabole scurte, povestite foarte simplu, pe care le-a scris între anii 1872 şi 1903 şi care au fost pu-

blicate împreună sub titlul *Douăzeci și trei de povestiri*, sînt roadele strădaniei lui de a face din literatură învățătură morală. Ele sînt ca atare o ilustrare impresionantă a conceptului kierkegaardian al „comunicării indirecte" și a acelei probleme pe care Kierkegaard, în lupta sa pentru un creștinism autentic, a lăsat-o, de-a lungul întregii sale vieți, să intre în conflict cu principiile dogmatice ale bisericilor creștine.[133]

În sfîrșit, Tolstoi a dezvoltat în cartea sa *Ce este arta?* propria teorie a artei prin care a criticat estetismul și caracterul ezoteric al artei contemporane. Atacul său împotriva estetismului a fost inspirat de convingerea că arta ce ia naștere din el servește doar ca un narcotic pentru pătura superioară burgheză.[134] Această clasă și-a pierdut încrederea în creștinism și a ridicat un concept abstract al artei — adică satisfacere sau exercitare a simțurilor numai prin formă — la rangul de unic critic al artei „bune" sau „rele". Secularizarea a răpit artei funcția ei proprie, cea de a releva și de a transmite conceptul artistului despre sensul vieții. În același timp, profesionalizarea și academizarea artei, promovate de pătura superioară, au condus la înstrăinarea ei de oamenii simpli. Rezultatul a fost o artă *imorală* ce și-a uitat îndatoririle sociale. Pusă în slujba privilegiilor de clasă, arta a decăzut pînă la rangul unei activități ce urmărește să distreze. Artistului nu i se mai cerea seriozitate morală adîncă, el putea crea opere ezoterice mult depărtate de posibilitățile de înțelegere ale omului simplu. În ultimii ani ai vieții sale, Tolstoi s-a îndreptat cu toate forțele împotriva acestei tendințe. Scrierea *Ce este arta?* reprezintă polemica lui teoretică împotriva estetismului, în timp ce *Povestirile* sale au fost un pas practic în direcția țelului său de reabilitare a unei arte inspirate religios și apropiate de popor.

Deși linia unei continuități istorice de la filozofia critică a lui Kant la povestirile lui Tolstoi nu poate fi trasată nici în mod complet, nici în mod direct, există totuși o evoluție, într-un anumit sens logică, o evoluție inaugurată de Schopenhauer și al cărei rezultat, așa cum putem judeca acum în mod retrospectiv, apare ilustrat exemplar în *Povestirile* lui Tolstoi. Ceea ce a debutat ca o încercare de a determina limitele rațiunii în diferitele ei domenii de acțiune a luat sfîrșit printr-o contestare strictă a validității rațiunii în sfera valorilor ce se situează dincolo de gîndirea rațională și nu sînt accesibile explicației decît prin mijloacele indirecte din domeniul emoțiilor. Cu toate deosebirile dintre concepțiile morale personale — de exemplu cea individualistă a lui Kierkegaard și cea colectivistă a lui Tolstoi — ele se aseamănă totuși prin respingerea oricărui fundament „intelectual" din lumea faptelor pentru etică, fundament conceput fie în forma unui cod moral convențional sau în orice alt fel.

Toți bărbații situați în acest context spiritual și în evoluția acestuia au exercitat o atracție oarecum naturală asupra acelei generații de gînditori, artiști și critici vienezi ai societății ce se simțeau interior înstrăinați de valorile burgheziei liberale, pătura socială căreia îi aparțineau în mod exteri-

or. Înțelegerea acestui fapt marchează pentru noi punctul unei reîntoarceri la situația culturală din Viena la cumpăna secolelor, înainte de toate la Karl Kraus şi la aceia ce împărtăşeau perspectiva criticii sale sociale şi artistice precum şi a „separării creatoare" pe care o propunea el între fapte şi valori. Pe temeiul propriilor lor vederi, ei erau receptivi față de direcția în care se dezvoltase filozofia neokantiană. Cel mai citit şi influent neokantian era în Viena de la răscrucea secolelor Arthur Schopenhauer, cu puterea lui epigramatică şi cu stilul său literar elegant ce îl deosebea în mod izbitor de colegii săi din lumea academică şi profesională. Şi Søren Kierkegaard a cîştigat în curînd considerabil în popularitate. Aşa cum relatează Paul Engelmann, exista în timpul acesta un interes la fel de viu pentru scrierile povestitorului şi moralistului Tolstoi, cu deosebire pentru eseul său critic *Ce este arta?*, care discredita estetismul curent la modă şi orienta din nou interesul spre o artă înțeleasă ca mijlocitoare a moralei.

Pe fundalul reconstrucției noastre istorice, problema spirituală generală ce se punea oamenilor în Viena dinainte de război, în toate domeniile gîndirii şi ale artei — o problemă ce poate fi înfățişată ca problema fundamentală a filozofiei în genere — capătă contururi mai precise. Aşa cum am remarcat deja, în jurul anului 1900 vremea era coaptă pentru o critică cuprinzătoare a limbajului, în cadrul căreia firele despărțite ale criticilor particulare la adresa mijloacelor tradiționale de expresie şi comunicare (bunăoară în logică şi muzică, poezie şi arhitectură, pictură şi fizică) au fost reunite. O asemenea critică filozofică ce trecea dincolo de granițele domeniilor specializate trebuia în mod evident să reia ideea fundamentală a separării faptelor şi valorilor şi să dovedească îndreptățirea ei sau să o respingă. Mauthner a întreprins prima încercare a unei critici principiale a limbajului şi, într-o anumită privință, rezultatul a fost deosebit de impresionant. Consecvența intelectuală radicală cu care a gîndit el pînă la capăt implicațiile ramificate ale principiilor sale nominaliste trebuia să ducă neapărat critica sa a limbajului pînă la granițele misticii, căci doar dincolo de ele puteau să spere să primească un răspuns la adevăratele întrebări privitoare la „sensul vieții". În această privință, gîndirea lui Mauthner era foarte aproape de nucleul spiritual al concepției etice a lui Schopenhauer, Kierkegaard şi Tolstoi, adică de respingerea oricărui fundament intelectual pentru problematica modului de viață şi a moralei. Fără îndoială că critica mauthneriană a limbajului lui a confirmat aceste concepții plătind un preț mare: nu numai că etica şi „sensul vieții" nu reprezintă obiecte posibile ale cunoaşterii intelectuale; un scepticism nominalist consecvent trebuia să respingă orice posibilitate a unei cunoaşteri a lumii, dincolo de o simplă descriere metaforică, şi pentru logică şi ştiința naturii.

Calea de întemeiere filozofică a acestei concluzii a lui Mauthner era, fireşte, la fel ca şi concluzia însăşi, criticabilă şi accesibilă criticii. Exista, oare, şi o altă cale pentru critica limbajului, o cale prin care pretențiile de

adevăr ale logicii şi ştiinţei să nu trebuiască să fie jertfite pe altarul scepticismului? Hertz şi Boltzmann au oferit un exemplu de înaintare în direcţia corectă. Amîndoi au arătat în ce fel coerenţa logică şi aplicabilitatea empirică a teoriilor sistematice în ştiinţele naturii făceau posibilă o „reprezentare în imagini" (*bildliche Darstellung*) a lumii într-un sens esenţial diferit decît cel al „descrierii metaforice" a lui Mauthner, şi anume în sensul unui model matematic, un model care, o dată corect aplicat, poate să asigure certitudine în cunoaşterea lumii.

Pentru oricine se simţea aproape de poziţiile lui Kierkegaard şi Tolstoi şi cunoştea, totodată, teoriile lui Hertz şi Boltzmann, era de aceea doar un pas mic şi direct pînă la alte întrebări:

> Există vreo metodă de a înfăptui pentru *limbaj în genere*, adică pentru orice limbaj posibil, ceea ce au făcut Hertz şi Boltzmann pentru limbajul fizicii? Există, aşadar, o cale de a determina pe deplin şi din interior domeniul şi limitele a ceea ce poate fi spus (*des Sagbaren*)? O cale de a explica cum este utilizat, pe de o parte, limbajul descriptiv în general pentru a oferi o *reprezentare în imagini* în sensul hertzian al reprezentării, în forma modelelor matematice ale faptelor şi, pe de altă parte, de a pune în evidenţă caracterul transcendental al tuturor problemelor etice, ca un produs secundar al analizei?[135]

Aceste întrebări pot fi socotite drept punctul central al acelor probleme care, de la sfîrşitul anilor '80, stăteau la baza tuturor dezbaterilor sociale, ştiinţifice şi filozofice importante în Viena. Din punct de vedere filozofic, ele rezumă de aceea într-un anumit sens întreaga confruntare intelectuală în Viena acelui *fin de siècle*. Dacă cineva era capabil să realizeze o critică pe deplin generală a limbajului, evitînd însă slăbiciunile poziţiei lui Mauthner şi resemnarea pe care o implica concluzia lui, el putea să dezlege cea mai centrală şi presantă problemă intelectuală a vremii.

6
Tractatus-ul reconsiderat: o faptă etică

Orice filozofie este o „critică a limbajului".
(Ce-i drept, nu în sensul lui Mauthner.)
Tractatus, 4.0031

Ne găsim acum într-un punct nodal al argumentării noastre. La sfîrşitul capitolului introductiv s-a formulat, cu referire la Wittgenstein, o întrebare al cărei răspuns, susţinem noi, va putea lumina adevărata semnificaţie a *Tractatus*-ului şi va face clar, pe deasupra, de ce cartea a putut apărea, încă în momentul publicării ei, într-un anumit sens drept esenţa şi punctul final al confruntării intelectuale de atunci. Întrebarea suna astfel:

Ce problemă filozofică, a cărei soluţie o vedea drept cheie la toate problemele încă deschise în filozofie, îl preocupase pe Wittgenstein încă înainte de a intra în contact cu Frege şi Russell?

În cele patru capitole anterioare am încercat să reconstruim un tablou al situaţiei sociale şi culturale în Viena habsburgică tîrzie şi am atras atenţia asupra însemnătăţii criticii neokantiene pentru intelectuali, şi anume nu numai pentru filozofii profesionişti, ci şi pentru toţi oamenii instruiţi şi activi din punct de vedere intelectual. Ca rezultat al acestei cercetări putem reţine (1) că necesitatea unei critici filozofice generale a limbajului a fost resimţită încă cu 15 pînă la 20 de ani înainte ca Wittgenstein să scrie *Tractatus*-ul; şi (2) că slăbiciunile încercării prime, întreprinse de către Mauthner, de a înfăptui o critică cuprinzătoare a limbajului au lăsat deschisă o problemă determinată, a cărei dezlegare părea totuşi posibilă dacă s-ar fi reuşit corelarea într-o expunere coerentă a teoriilor fizice ale lui Hertz şi Boltzmann cu etica lui Kierkegaard şi Tolstoi. Ipoteza la care a condus analiza noastră este că tocmai aceasta a fost problema ce l-a preocupat de la început pe Wittgenstein şi a cărei dezlegare a ţintit să o ofere *Tractatus*-ul.

Perspectiva cercetărilor noastre s-a restrîns, pînă acum, în mod continuu: de la o cercetare cuprinzătoare a societăţii habsburgice şi a problemelor ei structurale, prin anumite imagini asupra lumii ale culturii vieneze *fin-de-siècle*, la adevăratele dificultăţi ale filozofiei la începutul secolului XX. De acum ne vom mişca într-o anumită măsură în direcţia inversă: vrem să cercetăm, mai întîi, în ce măsură are *Tractatus*-ul ţelurile şi implicaţiile pe care le-am propus; apoi vom urmări şi examina celelalte ramificaţii teoretice şi istorice ale acestei ipoteze, ne vom întreba în ce fel evoluţia mai tîrzie a ideilor filozofice ale lui Wittgenstein poate arunca lumina

asupra unor fenomene culturale şi sociale anterioare. Mai întîi, vom încerca să întemeiem ipoteza noastră centrală.

Este ceea ce nu poate fi înfăptuit doar cu mijloace probatorii imanente, luate din textul *Tractatus*-ului. Argumentarea lui Wittgenstein şi temeiurile presupunerii sale că el a găsit „soluţia irevocabilă“ a problemelor deschise ale filozofiei sînt orice altceva decît lucruri de la sine înţelese. Iar această presupunere apare mai puţin surprinzătoare dacă vom clarifica hotărîrea lui vădită de a realiza cercetarea potrivit metodei kantiene stricte a unei cercetări „dinăuntru“ a problemelor. Orice ar fi spus în cartea sa pentru explicarea *scopului* exterior al argumentării lui ar fi constituit o abatere de la această metodă strictă. Şi totuşi textul însuşi nu este pentru noi cîtuşi de puţin lipsit de resurse de argumentare dacă el este privit dintr-o anumită perspectivă, noi credem cea corectă, dacă sîntem gata să luăm ultimele zece pagini ale cărţii tot atît de în serios ca şi cele 60 sau 65 precedente. Vom porni de la presupunerea că aceste ultime pagini nu au fost concepute pur şi simplu drept o serie de *obiter dicta*, de adaosuri ulterioare, aşa cum pare să indice poziţia lor, ci că trebuiau să fie un fel de punct culminant al cărţii. În acest caz se impune o altă întrebare:

> De ce a consacrat Wittgenstein o parte atît de mare a paragrafului 6.3 relaţiei dintre logică şi mecanica teoretică în maniera lui Hertz, a pasajului 6.4 „caracterului transcendental“ al eticii şi a paragrafului 6.5 „sensului vieţii“?

Fără îndoială că o bună parte a prezentării noastre cu privire la ceea ce l-a preocupat pe Wittgenstein din punct de vedere filozofic înaintea întîlnirii sale cu Frege se bazează pe indicii. Pe fundalul situaţiei sociale, culturale şi filozofice a momentului, pe care am înfăţişat-o, şi ţinînd seama de educaţia lui Wittgenstein şi de ambianţa lui familială el apare — aşa cum vom vedea — ca predestinat (1) să simtă caracterul presant al problemelor filozofice nesoluţionate, (2) să perceapă posibilitatea de a le aborda cu metodele noii logici a propoziţiilor şi (3) să propună o rezolvare pe deplin generală, cu caracter formal, în felul în care a făcut-o în *Tractatus*. Fără munca pregătitoare înfăptuită de Russell şi Frege, Wittgenstein nu ar fi putut, fireşte, să scrie cartea în forma ei definitivă. Frege şi Russell i-au furnizat instrumentarul tehnic cu ajutorul căruia el a fost în măsură să abordeze problemele sale proprii, preexistente. Dacă se acceptă acest fel de a vedea lucrurile, atunci reconcilierea aspectelor „etice“ şi „logice“ ale gîndirii lui Wittgenstein nu mai apare drept dificilă. *Sensul* cărţii — aşa cum a subliniat chiar el, mai tîrziu[1] — este unul etic; doar *metodele sale formale* sînt cele ale logicii moderne a propoziţiilor. Pornind de aici devine clar nu numai de ce *Tractatus*-ul constituie un document caracteristic vienez, ci şi de ce a putut deveni o instanţă-cheie pentru contemporanii lui Wittgenstein.

Poziţia familiei sale l-a situat pe Wittgenstein în centrul problemelor şi paradoxurilor sociale austriece.[2] Ludwig era cel mai mic copil al lui Karl Wittgenstein, un multimilionar al industriei oţelului ce se situa în Europa centrală la nivelul lui Skoda şi Krupp. În viaţa publică, Karl Wittgenstein unea o cunoaştere temeinică a noilor posibilităţi tehnice cu o putere de pătrundere sigură. Amîndouă l-au ajutat să ocupe poziţia unui gigant în viaţa economică şi financiară austriacă. (În cazul cercetării noastre este cu totul stimulator, din punct de vedere biografic, să constatăm că, în acelaşi moment, un frate al lui Fritz Mauthner, Gustav, a avut, în calitate de director al *Creditanstalt*-ului austriac, o poziţie tot atît de însemnată în înalta finanţă vieneză ca şi Karl Wittgenstein şi că ambii au fost uneori ţinta unor atacuri polemice ale lui Karl Kraus în caietele mai vechi ale revistei *Die Fackel*.) În viaţa particulară, tatăl lui Ludwig Wittgenstein a fost un mare mecena al muzicii a cărui casă, unul dintre saloanele muzicale cele mai însemnate ale vremii, era frecventată de Brahms şi Joachim, Mahler şi tînărul Pablo Casals. Karl Wittgenstein era convins că numai un învăţămînt particular strict disciplinat poate constitui temelia pedagogică adecvată a unei adevărate instrucţii, astfel încît fiul său a fost instruit pînă la 15 ani acasă. Wittgensteinii erau doar rareori siliţi să părăsească propria lor casă pentru a-şi satisface nevoile de ordin cultural, un privilegiu al unui mic număr de familii, deosebit de bogate. (Acest fapt pare plin de consecinţe pentru o înţelegere a atmosferei pătrunse de idiosincrasii din casa familiei Wittgenstein; ea explica de asemenea, într-o anumită măsură, de ce filozoful s-a simţit rareori cu adevărat „acasă“ în alte locuri.) Pentru o înţelegere mai profundă a caracterului excepţional al acestei case şi a atmosferei sale avem nevoie, fireşte, să aruncăm o privire atentă asupra lui Karl Wittgenstein. Karl era cel mai tînăr dintre cei unsprezece copii ai lui Hermann Christian Wittgenstein. Tatăl său a fost un bărbat din clasa de mijloc înstărită ce îşi cîştiga existenţa în parte prin comerţul cu lînă, în parte prin cumpărarea unor ferme nerentabile pe care le asana şi le revindea sau le arenda. Pasiunea specifică pentru muzică nu lipsea deja în familia lui Hermann Wittgenstein. Fiica lui cea mai mare, Anna, studiase pianul cu Friedrich Wieck, tatăl Clarei Schumann, şi cu Johannes Brahms; o altă fiică, Fine, a fost o cîntăreaţă de lied care a studiat cu cei mai proeminenţi oameni ai disciplinei sale; Clara a fost o elevă a lui Goldmark, în timp ce Karl însuşi cînta la vioară, vioară pe care o purta cu el în călătorii chiar în epoca de apogeu a carierei sale în afaceri, cîntînd pentru destindere şi înainte de a merge să se culce. Hermann a remarcat de asemenea foarte repede talentul ieşit din comun al lui Joseph Joachim, un văr al soţiei sale, pe care l-a crescut împreună cu cei unsprezece copii ai săi. Interesul pentru Joachim, atunci în vîrstă de treisprezece ani, l-a determinat să-l trimită ca elev la Mendelssohn. În generozitatea sa, el a sprijinit şi alţi muzicieni.

În ciuda sensibilității sale artistice, Hermann Wittgenstein a fost totuși un părinte sever, a cărui autoritate absolută nu avea voie să fie pusă în discuție. Astfel, el l-a îndepărtat o dată pe admiratorul uneia din fiicele sale fără a o fi întrebat cel puțin pe aceasta. Severitatea și neînduplecarea lui trebuiau să-l ducă, în cele din urmă, la un conflict cu fiul său Karl care dorea în mod necondiționat să frecventeze Școala superioară tehnică din Viena, în timp ce tatăl său socotea, dimpotrivă, o asemenea calificare drept nepotrivită și chiar refuza să o ia în considerație. Karl era firește un fiu autentic al tatălui său, adică tot atît de încăpățînat ca și acesta. Deoarece conflictul intereselor era evident de nedepășit, pentru Karl nu a existat decît o singură cale, și anume fuga din sfera de autoritate a tatălui său. În ianuarie 1865, el părăsea Viena și sosea în aprilie al aceluiași an la New York cu nimic altceva decît cu vioara sa. El a rămas aproape doi ani în Statele Unite și a încercat în acest timp cele mai diferite profesiuni: chelner și violonist într-un restaurant, timonier pe un vas de cursă, barman, paznic de noapte, învățător într-o casă de orfani și la o școală a unei asociații creștine în New York, unde preda latină, greacă, matematică, precum și vioară și corn.

Experiențele pe care le-a făcut în America au lăsat o impresie adîncă asupra lui Karl Wittgenstein. Mai tîrziu, ca om de afaceri prosper, el a scris o serie de articole pentru *Neue Freie Presse* (care au umplut pînă la urmă trei volume) în care și-a exprimat, între altele, admirația pentru nivelul de viață înalt al muncitorilor americani în comparație cu cei austrieci.[3] Concilierea dintre Karl și tatăl său a fost realizată nu fără dificultăți. În 1867, fiul de douăzeci de ani s-a întors la Viena și era acum clar că el va frecventa Școala tehnică superioară. În cei douăzeci de ani ce au urmat, lumea finanțelor vieneze a fost martora ascensiunii fulgerătoare a lui Karl Wittgenstein pînă în cele mai înalte sfere ale succesului în afaceri. El avea o capacitate ieșită din comun de a-și aplica cunoștințele tehnice pentru a transforma întreprinderi ineficiente în unele înfloritoare. În afară de aceasta, el avea o energie fantastică și muncea cu mare intensitate de dimineața pînă noaptea. În jurul lui 1895, el era maestrul necontestat al așa-numitei „raționalizări a industriei“ și stăpînea acum industria oțelului din imperiul habsburgic, ale cărui întreprinderi erau situate înainte de toate în Boemia. Entuziasmul său pentru muncă și conceptul său strict al moralității fac din Karl Wittgenstein o întruchipare ideal-tipică a „eticii protestante“ a lui Max Weber.

În 1872, el s-a căsătorit cu Leopoldine Kalmus. Perechea a avut nouă copii, dintre care opt au atins maturitatea. În afară de Ludwig, și fratele său Paul a cunoscut celebritatea; în ciuda pierderii brațului său drept în război, el a devenit un pianist de concert cu mult succes. Richard Strauss a compus pentru el o piesă de pian pentru o singură mînă, și tot așa Maurice Ravel celebrul *Concert pentru mîna stîngă.* (Hotărîrea și disciplina pe care

o pretindea de la sine Paul, ca artist, ca şi dăruirea neclintită cu care şi-a consacrat forţele ţelului deservirii vocaţiei sale erau elemente caracteristice ale acelei etici protestante, ale moştenirii pe care Karl Wittgenstein a lăsat-o întregii sale familii.) Chiar şi faptul că cei doi copii mai mici, Paul şi Ludwig, nu erau văzuţi în familie cîtuşi de puţin drept neobişnuiţi, atesta caracterul excepţional al standardelor de excelenţă care erau valabile aici.

Ceilalţi copii ai lui Karl şi Leopoldine Wittgenstein erau de asemenea foarte înzestraţi. Fata cea mai mare, Hermine, era pictoriţă; lucrările ei exprimau o capacitate tehnică foarte dezvoltată şi sensibilitate estetică. Profunda veneraţie şi admiraţie a Herminei pentru Gustav Klimt l-au determinat pe Karl Wittgenstein să facă o donaţie însemnată în bani pentru Casa secesiunii. O placă de pe clădire menţiona acest lucru pînă la îndepărtarea ei de către barbarii lui Hitler. Cel de al doilea fiu, Rudolf, avea o înclinaţie pentru teatru. Margarethe, cea mai mică dintre cele trei fiice, era rebelul familiei şi cea mai activă din punct de vedere intelectual. Într-o vreme în care criteriile culturale ale părinţilor erau încă cele pe care le ofereau clasicii antici şi germani, Margarethe s-a lăsat fascinată de revolta modernistă a lui Ibsen. Ea nu dădea înapoi în faţa celor mai grele probleme ale filozofiei, ale ştiinţelor sociale şi morale. De Sigmund Freud a legat-o o strînsă prietenie şi ea a organizat în 1938, împreună cu Marie Bonaparte, plecarea lui din Austria, după ce aceasta a fost „anexată" de către Hitler. Poate că tocmai Margarethe a fost aceea ce a pus pentru prima dată în mîinile fratelui ei cel mai mic scrierile lui Schopenhauer, filozoful ei favorit, precum şi pe cele ale lui Weininger şi Kierkegaard.

Pentru familia Wittgenstein „cultura" însemna însă înainte de toate muzica. Leopoldine, mama, numită în casă „Poldy", era o pianistă excelentă. Ea l-a adus în casă pe organistul şi compozitorul orb Josef Labor, a cărui muzică, din păcate astăzi aproape uitată, a fost iubită de fiul cel mai mic, Ludwig, pînă la sfîrşitul vieţii sale. Kurt, cel de al treilea fiu, era violonist. Dar copilul cel mai înzestrat din punct de vedere muzical a fost fiul cel mai mare, Hans, care cînta cu virtuozitate la diferite instrumente. Cu Hans s-a repetat drama în care jucaseră în generaţia anterioară tatăl şi bunicul său, de data aceasta cu un sfîrşit tragic.

Atitudinea Wittgensteinilor faţă de originea lor evreiască este un alt aspect al complexităţii acestei familii. Deşi copiii lui Karl Wittgenstein au preluat concepţia lui protestantă asupra lumii, ei se socoteau, potrivit originii lor, evrei. Se povesteşte că una din surorile lui Karl Wittgenstein l-ar fi întrebat intrigată pe fratele ei Louis, un prelat protestant cunoscut, ce este adevărat în legătură cu zvonurile privitoare la sîngele evreiesc în familie şi că acesta ar fi răspuns: „Pur sang, Milli, pur sang". Wittgensteinii se identificau cu ceea ce socoteau a fi tradiţia idealismului estetic evreiesc, dar nu aveau nici o relaţie cu învăţăturile şi datinile religioase ale evreimii. Această conştiinţă iudaică a fost în orice caz atît de puternică încît Margarethe

Stonborough a insistat, după „Anschluß“, să fie arestată împreună cu ceilalți evrei vienezi, deși naziștii au respins această cerere, deoarece li se părea mai avantajos să o considere pe Margarethe, ca și pe membrii familiei ei, drept neevrei.

Conflictele din familia Wittgenstein nu aveau o bază religioasă. Asemenea efecte avea mai degrabă despotismul lui Karl Wittgenstein. El era dispus să lase fiilor săi o libertate și mai mică în alegerea profesiunii decît i-o lăsase lui tatăl său, în vremea sa. El stăruia că Hans trebuie să jertfească înzestrarea lui muzicală excepțională unei cariere în finanțe și industrie. Acel tip de conflict al generațiilor, caracteristic pentru răscrucea secolelor — tatăl mai degrabă practic împotriva fiului cu înclinații artistice — a cunoscut în acest caz, datorită îndărătniciei pe care Hans a moștenit-o de la tatăl său, un sfîrșit tragic. Tînărul Hans, căruia tatăl său îi interzisese să cînte la instrumentele familiei, se furișa din casă în biserică pentru a cînta acolo la orgă. Deoarece tatăl și fiul nu se puteau pur și simplu înțelege, viața în casa părintească a devenit pentru Hans insuportabilă. Ca și tatăl său, el a fugit în America de Nord, unde și-a luat, în cele din urmă, viața.

Poate să sune de necrezut, dar acest episod pare să nu-l fi mișcat cu adevărat pe Karl Wittgenstein; în orice caz poziția lui nu s-a schimbat într-un mod perceptibil. El a fost afectat mai puternic, desigur, cînd și cel de al doilea fiu al său, Rudi, s-a sinucis, în împrejurări asemănătoare. Nu se mai poate spune dacă a fost determinat în acest fel să-și schimbe în mod durabil atitudinea despotică deoarece el a murit în 1913 de cancer. În acest fel a fost scutit să trăiască cea de a treia sinucidere în rîndul fiilor săi. Kurt și-a luat viața, în 1918, după capitularea armatei austriece, pentru a nu ajunge prizonier la italieni. Așadar, observațiile ocazionale ale lui Ludwig Wittgenstein despre sinucidere, în jurnalele sale din 1914 pînă în 1916, și reflecțiile cu privire la propria sa pornire spre sinucidere în corespondența cu Paul Engelmann înseamnă mult mai mult decît niște speculații abstracte asupra unei teme tragice. Tot așa stau lucrurile cu reflecțiile asupra „ticăloșiei sale morale“ în scrierile către Engelmann. Acestea trebuie să fie citite în lumina unei moralități a datoriei absolute de care se lega respingerea necondiționată a oricărei ipocrizii și a oricărui compromis — o moștenire specifică primită de la tatăl său.

Evident că nu sînt necesare dovezi deosebite care să probeze faptul că viața personală a lui Wittgenstein a fost expusă influenței acelor cercuri din sferele artei, moralei și chiar ale vieții familiale care au inspirat și au modelat controversele culturale și etice în Viena antebelică. Deoarece casa în care a trăit a fost ea însăși un centru cultural însemnat, ce a oferit spațiu și prilej de cristalizare multor tensiuni curente pe atunci, Ludwig ar fi trebuit să se izoleze cu totul conștient pentru a putea ignora discuțiile ce se desfășurau cu mare intensitate în ambianța sa.

Mai există un aspect sub care educația și evoluția lui Wittgenstein sînt demne de atenție, din perspectiva noastră. Am amintit deja concepția cu totul neobișnuită a lui Karl Wittgenstein cu privire la singura temelie adecvată a unei educații cu adevărat bune. În loc de a-și trimite copiii la școală, el a pus să fie învățați acasă de profesori particulari, o împrejurare ce a făcut posibilă dezvoltarea liberă a capacităților intelectuale ale lui Ludwig. Acest fapt a determinat în mod hotărîtor instrucția lui ulterioară. Căci fără cunoștințe istorice liceul umanist era închis pentru el. El a ajuns astfel la Școala Reală Superioară din Linz, în mod întîmplător în același moment în care tînărul Adolf Hitler părăsea această școală. Ținînd seama de înzestrarea lui tehnică neobișnuită (la vîrsta de zece ani, a construit din bețe de chibrituri modelul unei mașini de cusut ce putea face cîteva cusături, o confirmare a talentului ieșit din comun pe care îl manifesta copilul), el a ales, în Linz, studiul ingineriei. Cititorului trebuie să-i fie clar următorul lucru: în Anglia și America, bunăoară, pregătirea inginerească avea întotdeauna o componentă practică mult mai puternică decît pe continent, cu deosebire în țările de limbă germană. La Zürich, Viena și Berlin, baza teoretică a unei pregătiri inginerești de cel mai înalt nivel consta, în jurul anului 1900, îndeosebi într-o stăpînire temeinică a fizicii teoretice, mai cu seamă a mecanicii newtoniene. Primul scop pentru un tînăr student în situația lui Ludwig Wittgenstein era însușirea unor cunoștințe matematice adecvate, înainte de toate aplicate în fizică. În această privință Wittgenstein avea aceeași *formation professionelle*, ca și un alt „inginer“, un elvețian naturalizat, cu puțini ani mai în vîrstă decît el, și anume Albert Einstein.[4]

Cartea lui Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik*, putea să fi ajuns în mîinile lui Wittgenstein în perioada anilor săi de studiu. Această carte a fost mult mai mult decît una dintre numeroasele tratate, adică o analiză exemplară, paradigmatică a conceptelor fizice de bază. Admirația pentru Hertz a păstrat-o Wittgenstein pînă la moarte. În anii săi mai tîrzii, el avea rețineri cu privire la cei mai mulți oameni de seamă — chiar și față de Frege[5] —, dar pe Hertz obișnuia să-l amintească, pînă la sfîrșitul vieții sale, cu elogii și aprobare. În ceea ce îl privește pe Ludwig Boltzmann, am indicat deja urmele evidente ale gîndirii sale în observațiile lui Wittgenstein asupra „spațiului logic“. Atunci cînd Wittgenstein s-a întors din nou, în 1927, la filozofie, el a preluat, între altele, această temă specială. Dacă Hertz, care a murit în 1894, a fost pentru Wittgenstein primul model însemnat în fizică, apoi Boltzmann a fost omul cu care nădăjduia să studieze, atunci cînd a părăsit, în 1906, Linz. Sinuciderea lui Boltzmann, în septembrie al aceluiași an, la Duino, l-a afectat de aceea în mod profund pe Wittgenstein[6].

Pînă acum avem o întreagă serie de indicii cu privire la interesele generale ale lui Wittgenstein. Cel mai de seamă dintre ele era cel muzical. Schopenhauer obișnuia să spună că muzicianul deține o capacitate miste-

rioasă, ce trebuie să-i lipsească în mod inevitabil metafizicianului, și anume cea de a transcende limitele reprezentărilor, de a transmite sentimente mai adînci și conținuturi spirituale diferite de cele pe care le poate exprima limbajul filozofic. Spre sfîrșitul vieții sale, în ore de liniște lăuntrică și destindere, Wittgenstein vorbea cu plăcere despre puterea expresivă a muzicii, o temă ce îi provoca întotdeauna mirare filozofică și căreia nu îi acorda cîtuși de puțin mai puțină însemnătate decît Schopenhauer.[7] Philip Radcliffe, conferențiar pentru muzică la King's College din Cambridge, povestește că Wittgenstein îi aducea adesea, în timpul profesoratului său în Cambridge, partituri groase cu rugămintea de a i le cînta la pian, printre acestea, în mod semnificativ, și unele din compozițiile vechiului prieten al mamei sale, Josef Labor. Wittgenstein punea preț pe o redare exactă a acestor partituri. El părea să găsească în ele ceva din semnificația extralingvistică a muzicii pe care o avusese în vedere Schopenhauer. Orizontul înclinațiilor și intereselor muzicale ale lui Wittgenstein era vast și cîtuși de puțin doar convențional, chiar dacă el avea o preferință clară pentru muzica compozitorilor clasici pînă aproximativ în vremea lui Schumann și Brahms. Atunci cînd a aflat că fiul cel mai mic al lui G. E. Moore, Timothy, a înființat un grup de jazz cu mult succes, el l-a convins pe acesta să-i explice la pian amănunțit structura și evoluția muzicii de jazz, adică ceea ce Schönberg ar fi numit „logica" ei.[8]

Pe de altă parte, Wittgensteain pare să fi citit comparativ puține opere filozofice. La fel ca și Schönberg în muzică și Kokoschka în pictură, el nu punea vreun preț pe pregătirea profesională și nu socotea statutul său de autodidact cîtuși de puțin drept un dezavantaj. Unul din puținii autori ce a scris filozofie, autor care l-a impresionat încă devreme, a fost Georg Christoph Lichtenberg. Consilierul aulic din Göttingenul secolului al XVIII-lea, profesor de științe ale naturii, a fost venerat deja mai înainte de către Grillparzer și de către Kraus; el a avut o mare influență asupra gîndirii lui Ernst Mach. La răscrucea secolelor scrierile lui Lichtenberg erau mult citite de către intelectualii vienezi.[9] El a modelat, încă mai mult decît Schopenhauer (și urmîndu-i exemplul, bunăoară, mai mult și decît Nietzsche) stilul aforistic de filozofare, care era iubit în acea vreme, un stil pe care *Tractatus*-ul îl atestă într-un mod marcant. Lichtenberg scria — făcînd abstracție de capodoperele lui satirico-literare — despre fizică, tot atît de bine ca și despre literatură sau despre probleme de filozofie a limbajului, cu o putere de pătrundere și o forță intelectuală care (potrivit unei vorbe a lui G. H. von Wright) manifestă o asemănare uimitoare cu Wittgenstein.[10]

(Anticipăm aici un aspect al ideilor mai tîrzii ale lui Wittgenstein: scrierile lui Lichtenberg au fost de asemenea sursa conceptului „paradigmă", un concept ce a jucat un rol însemnat în considerațiile de mai tîrziu ale lui Wittgenstein. Lichtenberg utiliza conceptul „paradeigmata" pentru a corela schemele formale ale analizei gramaticale cu cele ale fizicii teo-

retice şi ale altor ştiinţe. După cum noi realizăm în gramatică declinarea substantivelor şi conjugarea verbelor pe fundalul unor forme generale, standardizate, paradigmele, tot aşa „explicăm“ în fizică procese reale ale naturii raportînd evenimente şi procese ce ne intrigă la anumite forme standard şi scheme ce se explică pe ele însele. Acest concept al paradigmei — un concept ce poate îndruma în mod productiv gîndirea noastră, după cum ne poate şi induce în eroare — ocupă un loc central în consideraţiile mai tîrzii ale lui Wittgenstein cu privire la „gramatica logică“ şi la rolul ei în filozofie.[11])

În ceea ce priveşte contemporanii lui Wittgenstein, cunoaştem admiraţia lui pentru Weininger, Kraus şi Loos. Wittgenstein a fost prieten personal cu arhitectul Adolf Loos, al cărui dispreţ pentru ornament şi arte decorative corespundea pe deplin cu ideile sale şi ale cărui concepţii „funcţionaliste“ luminează în mod semnificativ excursia mai tîrzie a lui Wittgenstein în domeniul arhitecturii.

Ca şi mulţi dintre contemporanii săi, Wittgenstein a fost prins în curentul redescoperirii lui Kierkegaard, un curent ce a pornit de la Cercul Brenner din Innsbruck, cu deosebire de la Theodor Haecker, traducătorul şi interpretul lui Kierkegaard. Cea mai profundă şi nemijlocită influenţă spirituală trebuie să o fi exercitat asupra lui Wittgenstein scrierile lui Lev Tolstoi. De la început, el a fost un om de o mare seriozitate morală, şi în această privinţă fiul tatălui său. John Maynard Keynes, care a scris în *Amintirile* sale despre Russell, Moore şi colegii acestora, viitorul nucleu al Grupului Bloomsbury, îl apropie, cu această ocazie, pe „Ludwig“ de D. H. Lawrence, într-o atitudine spirituală antitetică, deoarece amîndoi s-au opus unei anumite fragilităţi morale, superficialităţi şi mai ales lipsei de reverenţă a tinerilor intelectuali de la Cambridge.[12] Seriozitatea naturală a lui Wittgenstein a fost mult adîncită de experienţa războiului. Familia l-a cunoscut ca pe un copil vesel şi senin; chiar şi prietenii lui englezi dinainte de 1914 cunoşteau calitatea inteligenţei sale voioase şi spumoase. În acel timp, înclinaţia spre o anumită posomorîre, ce exista deja în firea lui, stătea încă sub suprafaţa ce putea fi percepută. După 1919 a devenit un om tot mai singuratic, întors spre sine. După propria lui mărturie, cartea lui Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes* (*Declinul Occidentului*) l-a impresionat profund; el s-a retras tot mai mult într-o poziţie individualistă şi estetică extremă, deşi a rămas toată viaţa un om gata să-i ajute pe alţii. Ca şi pentru Tolstoi, pentru Wittgenstein maxima integrităţii personale a fost legată cu recunoaşterea principiului egalităţii tuturor oamenilor şi al datoriei de a fi copărtaş la destinul aproapelui. Această recunoaştere a rămas totuşi pentru Wittgenstein în mare măsură teoretică, făcînd abstracţie de disponibilitatea lui întotdeauna prezentă de a ajuta, în situaţiile concrete, particulare cu care era confruntat. Căci deprinderile sale de viaţă au fost cele ale unui pustnic. Abia în timpul celui de al doilea război

mondial i s-a oferit prilejul de a-şi pune convingerile în practică, atunci cînd a decis să-şi îndeplinească serviciul militar pe timp de război pe cea mai de jos treaptă: ca îngrijitor şi paznic de spital.

Înainte de a încerca o nouă interpretare a *Tractatus*-ului, vom lărgi întrebarea cu privire la măsura în care în caracteristicile filozofice esenţiale ale lucrării pot fi probate influenţe ale educaţiei lui Wittgenstein şi ale fundalului său cultural cu un aspect important: examinarea relaţiei lui Wittgenstein cu Ludwig von Ficker şi acea grupă de tineri artişti şi intelectuali ce se formase în jurul revistei din Innsbruck a lui Ficker, *Der Brenner*; vom examina îndeosebi relaţia sa cu opera lui Theodor Haecker, o operă cu care Wittgenstein a pus în raport în mod explicit propriile sale gînduri în perioada lucrului la *Tractatus*.

Haecker şi-a consacrat o mare parte a muncii sale scriitoriceşti ţelului de a face cunoscute numele şi opera lui Kierkegaard. Atunci cînd şi-a publicat în *Der Brenner* prima monografie *Søren Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit* (*Søren Kierkegaard şi filozofia interiorităţii*), Kierkegaard era încă puţin cunoscut în spaţiul de limbă germană. Străduinţele lui Haecker, ca interpret, nu au avut o contribuţie mică la noul entuziasm pentru Kierkegaard din secolul XX. În prima lui monografie, Haecker schiţează, între altele, un contrast puternic şi direct între Kierkegaard şi Mauthner, între adevărata „critică a limbajului“ şi „falsificarea“ ei.[13] În mod polemic şi nedrept, el îl degradează pe Mauthner la rangul unui sceptic de salon, a cărui viaţă ar fi rămas pe de-a întregul neafectată de filozofia sa. Potrivit părerii lui Haecker, Mauthner a adoptat scepticismul doar ca o atitudine intelectuală, nu ca poziţie existenţială; de aceea el este mai aproape de Descartes decît de Pascal. Dimpotrivă, scepticismul lui Kierkegaard izvora din perplexitatea lui existenţială, era îmbibat şi susţinut de teamă (*Angst*). În modul în care l-a caracterizat Haecker pe Kierkegaard drept adevăratul sceptic şi critic al limbajului, atenţia lui Wittgenstein ar fi putut fi orientată în mai mare măsură asupra problemelor ce au fost lăsate nerezolvate sau chiar neatinse de critica limbajului întreprinsă de Mauthner.

Aşa cum a înţeles totuşi deja Kierkegaard, aceste probleme nu pot să primească, principial vorbind, vreun răspuns. Sensul vieţii, semnificaţia existenţei omeneşti sînt obiectul constant al consideraţiilor sale; instrumentului filozofului, raţiunea, îi este însă imposibil să găsească un răspuns pentru problemele ce privesc sensul, probleme ce împing gîndirea pînă la limita paradoxului. Raţiunea l-a putut conduce pe Kierkegaard doar pînă la limita ei care este paradoxul; pentru a depăşi această limită este necesară credinţa. Aceasta este misiunea gînditorului „subiectiv“: de a atinge acea sferă mai înaltă a adevărului ce se situează dincolo de raţiune, sferă ce integrează gîndirea şi viaţa în unitatea existenţei autentice. În cadrul gîndirii conceptuale, cea care descrie fapte, adevărul interior — cel ce dă sub-

stanță vieții ca moralitate — este incomunicabil. Gînditorul care este în acest sens „subiectiv", cel ce este în posesiunea valorilor și poate ca atare să le transmită altora, trebuie să adopte atitudinea intelectuală a lui Socrate; ironia, satira, comedia și polemica sînt, ca modalități ale „comunicării indirecte", mijloace potrivite pentru înfăptuirea acestui scop. Adevărata critică a limbajului, susține Haecker, nu constă în studiul cuvintelor, ca la Mauthner, ci în prefacerea limbajului dintr-un instrument de folosință practică într-un mediu al spiritului ce schimbă viața oamenilor. În acest sens, Haecker l-a prezentat pe Kierkegaard drept un „filozof al limbajului", care, aidoma lui Tolstoi, a înțeles arta ca un mijloc al oamenilor ce îi poate ajuta să găsească accesul spre sfera spiritului. Haecker a recunoscut, printre contemporanii săi, un asemenea gînditor „subiectiv":

> Dacă cineva ar dori să caute într-o literatură de proporții enorme chiar și legături inconștiente cu opera lui Kierkegaard, el ar putea aproape să dispere. Există o persoană care duce, fără a fi remarcată, o viață a spiritului și se apropie de el mult mai mult decît cei mai mulți dintre cei ce scriu astăzi și care ar avea doar două posibilități de a-și dovedi venerația față de ea: tăcere sau judecată negativă despre ei înșiși. Un nume îmi vine în minte de îndată, fără să trebuiască să chibzuiesc: Karl Kraus. ... El este singurul mare satiric al epocii ocrotit de etică ...[14]

Haecker a văzut în Kraus un adevărat urmaș spiritual al lui Kierkegaard care îi continuă gîndirea și opera în satirele și polemicile sale, deși el știa puține lucruri despre Kierkegaard. Kraus era conștient, ca și Kierkegaard, că etica nu poate să fie o știință a moralei, o ramură a cunoașterii noastre despre fapte, ca și geometria și știința naturii. Etica nu are nimic de a face cu faptele lumii exterioare; baza ei o constituie convingerea lăuntrică; ea nu ține de domeniul științei, ci, eventual, de cel al paradoxului teoretic. Și în convingerea sa cu privire la unitatea indisolubilă a formei și ideii în artă Kraus este înrudit cu Kierkegaard. Forma artistică și valoarea etică sînt două fețe ale aceleiași medalii. Doar omul integru trăiește valorile și le poate transmite artistic. Această acoperire a eticii și formei nu are nimic comun cu o acumulare cît de mare de cunoaștere teoretică. Haecker a identificat idealul său al unei critici a limbajului întemeiată etic înainte de toate în nemijlocirea concentrată a exprimării aforistice la Kraus și în polemicile acestuia împotriva distrugerii limbajului în epoca sa.

Dar chiar dacă împărtășim punctul de vedere al lui Haecker despre Kraus drept marele exponent practic al criticii kierkegaardiene a limbajului, cu aceasta nu a fost dezlegată problema amintită mai sus: cea de a-i pune pe teoreticienii Hertz și Boltzmann în relație cu eticienii Kierkegaard și Tolstoi, într-un context integrator. Ca inginer format în spiritul fizicii lui Hertz și Boltzmann, Wittgenstein era pe deplin conștient că, în ciuda scepticismului radical al criticii limbajului la unul ca Fritz Mauthner, un limbaj cu funcție de reprezentare nu este imposibil. În fizică, o redare cu sens a fenomenelor naturii printr-o „reprezentare în imagini" (*abbildende Dar-*

stellung) este în orice caz posibilă; fireşte însă că această formulare trebuia să primească o nouă interpretare în sensul lui Hertz. Ca dovadă a acestei posibilităţi putea să servească deja faptul banal că propoziţiile fizicianului sînt aplicate cu succes practic la construcţia unor maşini. În calitatea sa de cunoscător al operei lui Hertz, Wittgenstein nu avea nici o îndoială cu privire la posibilitatea „reprezentărilor" (*Darstellungen*) — în forma imaginilor sau modelelor — în mecanică. Gradul de siguranţă al enunţurilor ei, ce distinge mecanica de orice altă cunoaştere omenească despre lume şi o face un fel de temelie a fizicii, era tocmai consecinţa structurii matematice pe care o poate imprima fizicianul „modelelor" sale ale fenomenelor naturii.

În plus, aceste reprezentări au avantajul autolimitării deoarece domeniul aplicabilităţii lor este determinat în mare măsură de către forma lor matematică. Exista, prin urmare, cel puţin un domeniu al limbajului — şi anume, limbajul mecanicii — ce era destul de univoc şi bine construit pentru a oferi fapte ale lumii, adică reprezentarea lor în forma unui model matematic. Univocitatea acestui limbaj, respectiv posibilitatea de a elimina în cadrul lui eventuale echivocuri, era o consecinţă directă a formei sale matematice. Această formă nu era în mod evident rezultatul generalizării experienţelor, şi tot atît de puţin un produs al unor definiţii şi convenţii arbitrare. Ea apărea mai degrabă drept ceva ce a fost imprimat experienţei pentru a o structura în mod economic şi în acest fel este desemnată tocmai acea caracteristică teoretică a *Principiilor* lui Hertz pe care a evidenţiat-o elogios Mach. În acest sens, conceptul de cunoaştere al lui Mauthner a fost pus la îndoială în mod nemijlocit prin reprezentarea hertziană a limbajului mecanicii în forma unui model matematic, iar Wittgenstein trebuia să fi perceput clar acest lucru. Şi dacă s-ar putea gîndi o „matematică a limbajului" care să fie corespunzătoare şi cuprinzătoare, atunci o „critică a limbajului" ar fi posibilă, una ce ar fi în măsură să explice „dinăuntru" natura şi limitele limbajului în genere, şi anume în acelaşi fel în care Hertz a reuşit să formuleze o critică a mecanicii. Prin analiza structurii sale logice, „limbajul" ar fi ancorat într-o temelie mai sigură decît cea pe care o făceau posibile analizele psihologice şi istorice ale conceptelor sale, aşa cum le-au înfăptuit, de pildă, Mach şi Mauthner.

Sarcina centrală a tratatului lui Hertz despre *Principiile mecanicii* avea, aşadar, o asemănare uimitoare cu cea care începea să-l preocupe pe Wittgenstein. Hertz urmărea explicarea felului în care teoria clasică newtoniană a dinamicii a formulat, pe de o parte, un sistem de axiome şi deducţii, şi pe de altă parte a putut să descrie lumea reală, naturală, spre deosebire de toate celelalte lumi *logic posibile*. Aceasta este o temă căreia Wittgenstein i-a consacrat, mai tîrziu, un pasaj detaliat al *Tractatus*-ului, şi anume propoziţiile de la 6.34 pînă la 6.3411. Hertz a argumentat că dacă se distinge cu suficientă claritate şi băgare de seamă între paşii formali prin care

a fost construit un asemenea calcul matematic şi actele empirice sau practice cu ajutorul cărora sistemul de axiome rezultat este aplicat în experimentul real, atunci întrebarea va primi răspuns de la sine.[15] Totodată, o asemenea soluţie ar ocoli multe controverse metafizice sterile şi confuze — bunăoară cea cu privire la „esenţa reală a forţei", controversă care a afectat şi frînat dezvoltarea fizicii în secolul al XIX-lea.

Dacă Wittgenstein urmărea să conceapă o teorie a limbajului bazată pe ideea modelării, atunci el avea nevoie, cum s-a spus, de o „matematică a limbajului" ce putea să explice structura lui formală în termeni pe deplin generali. În acest punct, întoarcerea spre lucrările lui Frege şi Russell apare ca un pas natural, firesc. Căci programul filozofic din scrierile timpurii ale lui Russell poate fi citit ca o propunere de rezolvare a problemei lui Hertz, în forma ei cea mai generală. Să presupunem că cineva ar concepe o teorie a limbajului, în sensul propunerii lui Russell, într-un model formal explicit definit, şi ar ajunge astfel la un „calcul al propoziţiilor" care ar clarifica formele „adevărate" ale propoziţiilor: formalismul ce ar rezulta ar trebui să arate în ce fel reprezintă structurile interne ale limbajului structurile corespunzătoare potrivit cărora „lucrurile" (*Dinge*) lumii reale se înlănţuie în „fapte" (*Tatsachen*). Afirmaţia lui Russell că forma reală a propoziţiilor este ascunsă de îmbrăcămintea gramaticală înşelătoare a limbajelor naturale şi că această formă reală va fi exprimată cel mai bine de simbolismul logic din *Principia Mathematica* i-a oferit lui Wittgenstein indicaţia hotărîtoare. Prin aplicarea calculului propoziţiilor, ca un model formal al limbajului, va trebui să fie posibilă o nouă critică a limbajului prin care, între altele, vor putea fi evitate şi greşelile cărora nu li s-au putut sustrage străduinţele anterioare ale lui Mauthner. Acesta este temeiul sublinierii de către Wittgenstein a deosebirii dintre lucrarea sa şi cea a lui Mauthner, şi anume în termenii noii diferenţieri pe care a făcut-o Russell între forma „aparentă" şi forma logică „reală":

> Orice filozofie este o „critică a limbajului". (Ce-i drept nu în sensul lui Mauthner.) Este meritul lui Russell de a fi arătat că forma logică aparentă a propoziţiei nu trebuie să fie forma sa reală.[16]

Simbolismul logic al lui Frege şi Russell a fost *mijlocul* care i-a dat posibilitatea lui Wittgenstein să formuleze o critică generală a limbajului, care să le poată da dreptate întrucîtva atît lui Hertz, cît şi lui Kierkegaard. Cu deosebire „calculul propoziţiilor" al lui Russell, pe care Mauthner nu-l cunoştea, i-a oferit lui Wittgenstein tocmai acea „logică a limbajului" de care avea nevoie. În revizuirea logicii pe care au întreprins-o în relaţia cu cercetările lor asupra fundamentului matematicii, Frege şi Russell au produs argumente puternice împotriva acelui gen de „reducţionism psihologic" ce a caracterizat respingerea logicii de către Mauthner. În special Frege a consacrat o mare parte a străduinţelor sale acestei sarcini antipsiholo-

giste; lucrarea lui, *Begriffsschrift*, a fost prima încercare de sistematizare a logicii matematice. *Principia Mathematica,* lucrarea lui Whitehead și Russell, a oferit compendiul pe deplin ordonat al unui asemenea sistem. Aici era o bază pentru noul „calcul al limbajului" pe care îl căuta Wittgenstein.

Argumentele nominaliste ale lui Mauthner încercaseră să indice limitele limbajului folosind mijloacele (lingvistice) ale unei teorii *asupra* limbajului; ele cuprindeau astfel un element de circularitate (de care Mauthner era pe deplin conștient, fără să se poată sustrage pe de-a întregul capcanelor sale). În această privință, argumentele lui Mauthner se asemănau cu critica mecanicii lui Mach, care se baza pe o teorie psihologică *asupra* conceptelor mecanicii. Critica mecanicii a lui Hertz era în mod clar superioară celei a lui Mach, deoarece Hertz își concentra atenția asupra *aplicării* acestor concepte. Abordarea lui aducea cu sine o înțelegere a naturii și limitelor mecanicii întrucîtva dintr-o perspectivă lăuntrică a acestei discipline. Ea nu trebuia să recurgă la teorii *asupra* mecanicii; limitele explicației în mecanică deveniseră evidente o dată ce structura conceptelor ei a fost pe deplin clarificată; ele nu mai aveau nevoie de o altă demonstrație. Modelul (sau imaginea) indica, pur și simplu prin aplicarea sa, și limitele sale. Cu ajutorul instrumentului pe care îl oferă calculul propozițiilor, Wittgenstein putea să evite acea circularitate a argumentării care — așa cum și-a dat seama și Mauthner — caracteriza critica de pînă atunci a limbajului. Acum natura și limitele limbajului au putut fi determinate pornind de la structura limbajului; ele au putut fi făcute evidente și nu a trebuit să fie descrise explicit. Acesta este meritul pe care și l-a putut reclama pentru sine Wittgenstein cu a sa „teorie a limbajului ca imagine" (*Bildtheorie der Sprache*).

Interpretările englezești și americane ale *Tractatus*-ului suferă uneori de dificultățile ce decurg din cuvîntul german „Bild" și din formele derivate, „abbilden" etc. Filozofii de limbă engleză aveau tendința să conceapă teoria limbajului a lui Wittgenstein drept ceva ce ne-ar face să înțelegem „propozițiile" drept ceva ce ne oferă, pentru a spune așa, *instantanee* sau un gen de fotografii mintale ale „faptelor". Asemenea interpretări trec cu vederea două aspecte esențiale ale tratării *imaginilor* (*Bilder*) de către Wittgenstein. Mai întîi, toate considerațiile sale asupra relației dintre propoziții și fapte sînt formulate în termenii acțiunii și ai activității constructive. Bunăoară propoziția importantă 2.1. spune: „Noi ne formăm imagini ale faptelor." (Traducerea englezească revăzută redă această propoziție în mod neclar prin: „We picture facts to ourselves".)[17] O imagine este pentru Wittgenstein ceva produs de noi, aidoma unui artefact. La fel cum pictorul produce „reprezentări artistice" ale scenelor și persoanelor, noi construim „propoziții" ale limbajului care prezintă aceeași formă logică precum faptele reprezentate. În *Jurnal* întîlnim, la data de 26.11.1914, pasajul „Prin faptul că eu *pun în corespondență* obiecte cu elemente componente ale

imaginii, aceasta reprezintă o stare de lucruri (*Sachverhalt*) ...[18] Înțelegem aforismele lui Wittgenstein mai bine dacă concepem „imaginile" drept „reprezentări lingvistice construite în mod conștient" (în timp ce cuvîntul englezesc „pictures", care are, sub acest aspect, o forță de exprimare mai redusă, apare mai degrabă ca ceva ce induce în eroare).

În al doilea rînd, traducerile englezești actuale ascund continuitatea importantă dintre folosirea termenului „Bild" în teoria fizică a lui Hertz și în filozofia lui Wittgenstein. Înțelegem cel mai bine teoria mecanicii hertziene dacă atribuim cuvîntului său „Bild" sensul de model matematic; același lucru este valabil pentru *Tractatus*-ul lui Wittgenstein. De exemplu, reflexia lui Wittgenstein că o placă de gramofon, ideea muzicală, notele și undele sonore stau într-o „relație internă de reprezentare" (4.014) va fi mai bine înțeleasă prin raportare la un „model" general decît la o „imagine" comună (vezi și *Tractatus* 2.12). Dispunerea spațială într-o imagine este de un alt gen decît ordinea logică ce caracterizează un model teoretic sau matematic. Ca și corespondentele ei hertziene, ceea ce Wittgenstein numește „Bilder" (sau „Modelle") trebuie înțelese drept *reprezentări* (*Darstellungen*), și aceasta subliniază într-o oarecare măsură faptul că ele sînt construcții logice și de aceea în mod clar diferite de simple reproduceri ale experiențelor senzoriale, de *Vorstellungen*. (De fapt, verbul „vorstellen" apare, ce-i drept, de două ori în *Tractatus* alături de „darstellen", care apare mai des; despre „Vorstellungen" nu este însă vorba niciodată.)

Termenul „Darstellungen" implică „Modelle" în sensul larg al cuvîntului. El cuprinde planuri de construcție ale arhitecților ca și modelele pe care le reprezintă jocurile de copii, portrete pictate (dar nu fotografii) și toate celelalte genuri de modele posibile. Modelele matematice sau imaginile (*Bilder*) reprezintă doar un anumit gen de reprezentări (*Darstellungen*). Wittgenstein accentuează structura logică a modelelor sale atunci cînd spune: „Orice imagine este în același timp o imagine logică" (*Tractatus* 2.192, vezi și 4.03, propoziția a treia). El subliniază că „imaginile" (*Bilder*) sale sînt construcții: „Noi ne formăm imagini ale faptelor" (2.1) și că o imagine este „aplicată ca o unitate de măsură realității" (2.1512). În *Jurnal*, el scrie:

> Am putea, într-adevăr, să descriem lumea în mod complet prin propoziții pe deplin generale, adică fără a utiliza vreun nume sau vreun semn ce desemnează. Și referindu-ne la limbajul cotidian va trebui să introducem nume etc. doar pentru a spune după un „(3 x)": „și acest x este A" ș.a.m.d.[19]

(Această propoziție poate fi găsită, aproape identică, în *Tractatus*, la numărul 5.526.) Prin aceasta, Wittgenstein înțelege implicit că ar fi cu putință să construim un schelet logic, adică un sistem aprioric care ar fi în măsură să furnizeze modele cu funcție de reprezentare pentru întreaga lume și să rețină în acest fel structura logică a oricărei descrieri. Prin

aceasta s-ar reuşi să se realizeze pentru limbaj în întregul său ceea ce a realizat prima parte a *Principiilor* lui Hertz pentru limbajul mecanicii. Prin introducerea de nume în acest sistem general l-am putea face apt pentru o aplicare la realitate. Rezultatul ar fi pur şi simplu „limbajul cotidian"; şi, de fapt, după Wittgenstein, tocmai aceasta este operaţia pe care o facem în utilizarea obişnuită a limbajului. Wittgenstein credea că prin aceasta a generalizat în aşa fel încercarea lui Hertz pentru limbajul mecanicii încît ceea ce a obţinut ar fi aplicabil tuturor formelor exprimării lingvistice. Şi el s-a considerat în acest fel în stare să conceapă acea *reprezentare în imagini* (*bildliche Darstellung*) despre care el crede că, în virtutea caracterului ei logic izomorf, trece mult dincolo de o simplă descriere metaforică.

Pentru a înţelege cu exactitate în ce fel descriu „modelele" lui Wittgenstein experienţele, trebuie să ne clarificăm felul în care ele oglindesc (*abbilden*), mai precis, cum sînt construite. Propoziţiile sînt reprezentări (*Darstellungen*), produse de noi, ale situaţiilor, respectiv configuraţii ale obiectelor ce intervin în acestea, numite de obicei „fapte" (*Tatsachen*). Ele nu sînt reproduceri complete ale faptelor, ci numai a ceea ce este esenţial în acestea: obiecte simple ce sînt *reprezentate* de „nume" (logice) (= „semne simple", vezi *Tractatus* 3.201); configuraţia lor logică în starea de lucruri (*Sachverhalt*), exprimată („arătată") prin predicate; în sfîrşit, corelarea stărilor de lucruri simple în stări de lucruri complexe (*Sachlagen*), exprimate prin compunerea „propoziţiilor elementare" (*Elementarsätzen*), în termenii valorilor de adevăr, cu ajutorul aşa-numitelor constante logice (care — după Wittgenstein — nu reprezintă şi nu desemnează, ca atare, nimic, vezi *Tractatus* 4.0312).

Wittgenstein afirmă în această privinţă:

> Faptul că elementele imaginii se raportează unele la altele în mod determinat arată că lucrurile se raportează în felul acesta unele la altele.
> Această conexiune a elementelor imaginii o numesc structura sa, iar posibilitatea structurii, forma ei de oglindire (*Tractatus* 2.15).

Şi cu privire la compunerea logică a propoziţiilor „complexe":

> Propoziţia este o funcţie de adevăr a propoziţiilor elementare (*Tractatus* 5, vezi şi 5.3).

Propoziţiei 2.15 îi adaugă propoziţia:

> Numai punctele extreme ale liniei divizionare (ale unităţii de măsură prin care imaginea este aplicată realităţii) *ating* obiectul de măsurat (*Tractatus* 2.15121).

În acest sens, „imaginile" lui Wittgenstein se apropie de cele ale lui Hertz care, şi ele, reprezintă ceea ce este esenţial pentru structura fenomenelor reale corespunzătoare. Dincolo de denumirea obiectelor şi de indicarea configuraţiei lor în stare de lucruri, „imaginile" lui Wittgenstein nu pot enunţa, în principiu, nimic despre obiecte. Corelaţia elementelor stării de

lucruri, fixată prin configurația numelor sau a simbolurilor simple, este *sensul* propoziției: „Ceea ce reprezintă imaginea constituie sensul ei“ *Tractatus* 2.221; aceasta este ceea ce se *indică* prin simboluri. Atunci cînd obiectele la care se raportează numele și simbolurile simple (așadar, ceea ce semnifică ele) au în fapt configurația exprimată, propoziția este adevărată iar modelul sau imaginea sînt corecte; dacă nu, ea este falsă. În orice caz rămîne valabil: „Pentru a recunoaște dacă imaginea este adevărată sau falsă, trebuie să o confruntăm cu realitatea“ (*Tractatus* 2.223).

Două lucruri sînt, așadar, esențiale pentru teoria wittgensteiniană a limbajului ca imagine (*Bildtheorie der Sprache*): o teorie a adevărului drept corespondență cu faptele și presupunerea că există o izomorfie logică suficientă între limbaj și realitate, care face posibilă și confirmă legătura dintre ele cu ajutorul utilizării descriptive a limbajului. Structura logică a limbajului face cu putință să se stabilească în mod *a priori* că anumite configurații de obiecte sînt sau nu posibile. Aceasta este funcția „tabelelor de adevăr“ în sistemul lui Wittgenstein. Ele fixează posibilitățile de adevăr apriorice ale oricărei propoziții complexe. Dacă sînt date toate valorile de adevăr posibile pentru propozițiile elementare ce survin într-o propoziție, atunci se poate stabili ce posibilități de a fi adevărată are propoziția complexă (vezi *Tractatus* 4.4.), dacă sensul ei — prin urmare relația dintre elementele stării de lucruri, pe care le afirmă sau le neagă simbolurile sale — este clar. În acest fel sînt „Posibilitățile de adevăr ale propozițiilor elementare ... condițiile de adevăr și falsitate ale propozițiilor“ (*Tractatus* 4.41; vezi și 4.431; 5; 5.3). „Imaginea“ atomară (propoziția elementară) fixează o anumită configurație de obiecte, indicînd o corelație logică între simboluri „simple“: dacă sînt legate împreună mai multe propoziții elementare, atunci prin raportarea tuturor valorilor de adevăr posibile la aceste configurații de simboluri sînt fixate condițiile în care o propoziție, ce conține „imaginile“, poate fi adevărată sau falsă.

Deși propoziția nu poate să determine decît un loc în spațiul logic, prin ea trebuie totuși să fie deja dat tot spațiul logic (*Tractatus* 3.42).

Așa cum am remarcat deja, „spațiul logic“ al lui Wittgenstein este, într-un anumit sens, asemănător cu sistemul de coordonate din fizica teoretică. Orice mulțime oarecare de coordonate presupune întregul sistem. De fapt metafora „spațiului“ este asemănătoare „spațiului fazelor“ din mecanica statistică.[20] Acesta este un spațiu artificial cu șase dimensiuni unde *n* desemnează numărul moleculelor într-un anumit volum al unui anumit gaz. Dimensiunile *6 n* reprezintă starea microscopică a gazului, așa cum este ea determinată prin locul și impulsul fiecărei molecule într-un anumit moment al timpului. (De aceea sînt necesare *6 n* coordonate — 3 coordonate pentru loc și 3 pentru impulsul fiecărei molecule.) Acest concept de spațiu al fazelor este un mijloc ajutător pentru reprezentarea tuturor stări-

lor posibile ale moleculei singulare şi el furnizează probabilităţile apriorice pe baza cărora poate fi derivată starea macroscopică cel mai probabil corespunzătoare cu ajutorul metodelor calculului probabilităţilor. Pe fundalul formaţiei lui Wittgenstein în ştiinţele naturii şi al interesului său pronunţat pentru opera lui Ludwig Boltzmann, această asemănare a metaforelor nu reprezintă o simplă întîmplare.[21]

Teoria lui Wittgenstein asupra propoziţiei ca model (*Modelltheorie des Satzes*) şi teoria funcţiilor de adevăr (*Theorie der Wahrheitsfunktionen*) legată de aceasta prezentau şi un alt avantaj. Ele propuneau o nouă soluţie pentru o problemă ce a cunoscut, înainte de răscrucea secolelor, o accentuare provocatoare prin Alexius Meinong, o problemă care a apărut într-o altă formă şi la Frege fără să fi căpătat încă o soluţie general satisfăcătoare. Este vorba, spus pe scurt, despre existenţa, respectiv despre forma de existenţă a „obiectelor" inexistente ce pot fi totuşi simbolizate în propoziţii cu sens sau în expresii logice, respectiv matematice: regele actual al Franţei (care nu există), urciorul de aur la capătul curcubeului, pătratul rotund, dar şi numerele, constantele logice etc. Meinong a afirmat o anumită existenţă, diferită de formele de existenţă empirică, a unor asemenea obiecte. Frege, care era străin de speculaţiile metafizice, a fost condus, cu toate acestea, prin poziţia lui strict antipsihologistă în logică, spre postulatul unui realism platonic, o poziţie ce privea atît semnificaţia simbolurilor matematice, cît şi sensul şi semnificaţia propoziţiilor, fireşte şi ale acelora în care intervenea ceva de felul „regelui actual al Franţei". Potrivit lui Frege, atît numele singulare, cît şi aşa-numitele „caracterizări" (*Kennzeichnungen*) (pe care Frege nu le-a distins clar de nume), cît şi propoziţii întregi aveau în acelaşi timp sens *şi* semnificaţie (*Sinn und Bedeutung*). „Semnificaţia" unei propoziţii este „valoarea ei de adevăr"; aceasta înseamnă că Frege a conceput propoziţiile ca *nume* ale obiectelor, drept „adevărul" şi „falsul"[22]. Sensul unei propoziţii este, dimpotrivă, gîndul exprimat de ea. Deoarece însă gîndurile reprezentau pentru Frege ceva *obiectiv*[23], numele proprii şi caracterizările (ca „regele actual al Franţei") trebuiau să aibă un sens „obiectiv", căci ele reprezintă părţi ale sensului propoziţiei, aşadar ale gîndului obiectiv care este exprimat prin propoziţie.

Ce-i drept, Frege sublinia, ca şi Wittgenstein mai tîrziu (vezi *Tractatus* 3.3), că sensul şi semnificaţia unei expresii pot fi determinate doar în contextul semnificaţiei propoziţiei în care intervine expresia.[24] Dar Frege stăruia asupra faptului că în cadrul propoziţiei ar avea un sens propriu şi termenii singulari, cum sînt numele proprii şi caracterizările. Deoarece acest sens trebuie să fie obiectiv, Frege a fost silit să presupună o formă de existenţă obiectivă a „obiectelor" de genul „regele actual al Franţei". Desigur nu ca obiect (inexistent) al „semnificaţiei" unor asemenea expresii (care lipseşte tocmai de aceea), ci ca sens obiectiv al acestora (mai precis „obiectiv

nereal") — care era pentru Frege tot un „obiect" — înăuntrul propoziției în care apar ele.

Prin raportare la celebra teorie a descripțiilor a lui Russell, care reprezintă o încercare de a-i scoate pe logicieni din aceste dificultăți conceptuale, teoria modelelor a lui Wittgenstein nu a mai păstrat nimic din problema lui Meinong, Frege și Russell. Potrivit teoriei sale, doar propozițiile au „sens" (și nu au „semnificație"), în timp ce numele au doar „semnificație" (și nu au „sens") (vezi *Tractatus* 3.22; 3221; 3.3). Trebuie, firește, să menționăm aici că în 1913, atunci cînd Wittgenstein a scris *Însemnări despre logică* (*Aufzeichnungen über Logik*), propozițiile mai aveau pentru el, potrivit sistemului de concepte al lui Frege „semnificații"; el nu le considera însă, ca Frege, drept nume ale „valorilor de adevăr". Mai degrabă el pornea de la presupunerea că starea de lucruri ce le corespundea ar reprezenta „semnificația" lor. În *Tractatus*, el a renunțat cu totul la această idee și a vorbit doar de o „corespondență" între propoziție și realitate (4.0621). Într-o propoziție complet analizată, configurația numelor indică, după Wittgenstein, felul în care obiectele „simple" denumite „depind unele de altele" („ca verigile unui lanț, vezi *Tractatus*, 2.03). Dacă obiectul denumit nu există, atunci numele nu are nici o semnificație și de aceea întreaga propoziție în care survine nu are nici un sens (vezi *Tractatus*, 6.53), în timp ce reprezentarea incorectă a *configurației* obiectelor face propoziția doar falsă, și nu lipsită de sens. La Wittgenstein nu mai există nici un loc pentru o împărăție platonică de „obiecte" obiective, bunăoară de felul „sensului" unui nume sau al „semnificației" unei propoziții la Frege. Numele nu are niciodată „sens", iar „semnificație" doar atunci cînd obiectul denumit există. Și „existența" platonic-realistă a semnificației simbolurilor logice și matematice este respinsă de Wittgenstein: „Ideea mea fundamentală este că constantele logice nu reprezintă" (*Tractatus* 4.0312). Deja în iunie 1912, el îi scria lui Russell: „...oricare ar fi explicația variabilelor aparente ce se va dovedi corectă, consecința ei *trebuie* să fie că NU EXISTĂ constante logice"[25]. Încă mulți ani mai tîrziu, Wittgenstein menționa în discuție, cu o ușoară nuanță ironică, acest dezacord dintre el și Frege:

> Ultima dată cînd l-am văzut pe Frege, pe peronul gării, așteptîndu-mi trenul, i-am spus: „Nu găsiți oare *ceva* problematic în teoria dumneavoastră, potrivit căreia numerele sînt obiecte?" El mi-a răspuns: „Uneori *mi se năzărește ca și cum* aș vedea o problemă, dar apoi nu văd, din nou, vreuna."[26]

De la aceste probleme de natură logică gîndul ne conduce în mod direct spre întrebarea: Cum trebuie văzută poziția lui Wittgenstein, ca logician, în raport cu Gottlob Frege și Bertrand Russell? Pentru Russell însuși era ceva bine stabilit că Wittgenstein este mai întîi și înainte de orice elevul său. El a fost dezamăgit mai tîrziu de Wittgenstein, atunci cînd dezvoltarea gîndirii filozofice a acestuia a luat o cu totul altă direcție. Alți interpreți, de

exemplu Elisabeth Anscombe, l-au văzut pe Wittgenstein cu deosebire în succesiunea lui Frege. Ei recunoşteau, desigur, că Wittgenstein a introdus o serie de inovaţii logice importante; dar scrierile lui Frege ar fi fost punctul lui de plecare esenţial şi ar trebui de aceea să fie luate în considerare întotdeauna pentru o înţelegere adecvată a consideraţiilor sale logice.

Analiza noastră propune o a treia interpretare: ea doreşte să releve că Wittgenstein a fost înainte de toate şi întotdeauna un gînditor independent şi original în domeniul logicii filozofice. Fără îndoială că el le datora foarte mult lui Frege şi Russell, care au inaugurat întregul program al logicii simbolice şi al logicii filozofice. Dar el a venit spre logică şi spre filozofia limbajului pornind de la o problematică intelectuală proprie, independentă şi a dezvoltat o perspectivă personală, originală în abordarea problemelor care l-au preocupat cu precădere. Chiar şi în cercetările sale logice speciale, el le datora lui Frege şi Russell mai mult impulsul şi metoda decît teoremele speciale pe care le-a dezvoltat pe această bază. Mai tîrziu el a putut manifesta, într-o ocazie potrivită, o atitudine foarte critică faţă de colegii săi, logicienii. Într-o convorbire cu Friedrich Waismann, în anul 1929, el a făcut următoarea observaţie care nu suna *din punct de vedere filozofic* tocmai ca un compliment nici pentru Frege şi nici pentru Russell:

> În construcţia logicii simbolice, Frege, Peano şi Russell au avut în vedere, de fapt, doar aplicarea ei în matematică şi nu s-au gîndit la reprezentarea stărilor de lucruri reale.[27]

Pentru Wittgenstein, utilizarea limbajului înăuntrul matematicii pure a fost întotdeauna de interes secundar. De la început ţelul său a fost să elaboreze o „teorie a limbajului" de natură formală, care să fie în măsură să arate în ce fel reprezintă propoziţiile stări de lucruri reale şi pot satisface astfel scopurile vieţii practice.

Critica limbajului la Wittgenstein se întemeiază, aşadar, pe logica inerentă limbajului cotidian. (Ne putem aminti, în acest sens, de Schönberg care a căutat esenţa muzicii, şi anume a „ideii muzicale", în logica compoziţiei.) Calculul propoziţiilor a fost pentru Wittgenstein „scheletul" aprioric al limbajului şi, prin aceasta, de asemenea temelia pentru orice descriere ştiinţifică a realităţii. Logica face posibilă existenţa unei lumi ce poate fi descrisă deoarece şi în măsura în care ea face mai întîi posibilă descrierea însăşi. Tot aşa cum la Kant raţiunea creează ordinea fenomenelor naturii, logica face posibilă „lumea" lui Wittgenstein în măsura în care îi conferă acesteia o formă: „Este evident că o lume, oricît de diferit ar fi concepută faţă de lumea reală, trebuie să aibă ceva comun cu lumea reală — o formă" (*Tractatus* 2.022). Într-o exprimare cu caracter negativ: „De fapt, nici n-am putea să *spunem* cum arată o lume ilogică" (*Tractatus* 3.031). Aici iese în evidenţă în mod clar semnificaţia conceptului de formă logică a propoziţiilor pentru critica limbajului la Wittgenstein: „Ceea ce

imaginea trebuie să aibă comun cu realitatea pentru a o putea reprezenta în modul ei specific — corect sau fals — este forma sa de oglindire" (*Tractatus* 2.17). Şi în sfîrşit: „Ceea ce *poate* fi arătat nu *poate* fi exprimat" (*Tractatus* 4.1212).

În acest punct, în cercetarea lui Wittgenstein survine o dificultate fundamentală. Russell era pregătit să accepte drept ceva asigurat posibilitatea de a exprima forma logică „reală" a propoziţiilor cu ajutorul cărora poate fi descrisă realitatea în simbolismul calculului propoziţiilor. De aceea el s-a declarat mulţumit cu reconstrucţia limbajului înăuntrul unui model matematic definit în mod explicit, fără a acorda o atenţie deosebită ideii aplicării limbajului realităţii. Dar ce garanţie exista că formalismul rezultat este aplicabil pentru limbajul nostru descriptiv real şi, prin aceasta, pentru lumea reală? Sistemul formal al lui Russell, calculul propoziţiilor, nu răspundea acestei întrebări fundamentale, ci o punea doar. (A trata expresiile formale ale sistemului pur şi simplu ca propoziţii ar fi fost cu totul arbitrar.) Ceea ce mai trebuia să fie arătat era în ce condiţii un asemenea calcul, definit în mod formal, putea să aibă funcţia de a *enunţa*. Aşa cum au arătat Hilbert şi Hertz, nici un sistem axiomatic, ca atare, nu poate să spună ceva despre lume. Dacă un asemenea sistem trebuie să îndeplinească o funcţie de a enunţa, adică o funcţie lingvistică, atunci mai trebuie să se arate că legătura reală dintre limbaj şi lume permite o asemenea formalizare. Wittgenstein şi-a dat seama curînd că propriile sale principii nu îngăduie să se realizeze acest lucru. Posibilitatea de a corela propoziţii cu fapte era ceea ce se putea eventual *arăta* şi de aceea putea fi de asemenea *văzut*. Dar această posibilitate nu poate să fie enunţată într-un fel ce are sens sau să fie demonstrată. Sub acest aspect, critica generală a limbajului a lui Wittgenstein era într-o situaţie diferită în raport cu critica specială făcută de Hertz fizicii teoretice. În fizică relaţiile dintre teorii şi fenomenele pe care le explică ele puteau fi analizate în mod explicit şi, fireşte, într-un alt limbaj decît limbajul teoretic ce constituia obiectul cercetării. În acest fel putea fi evitată o presupunere cu caracter circular a ceea ce trebuia abia să fie dovedit. Pentru cazul limbajului în genere nu exista în mod evident „un limbaj în afara limbajului" în care ar fi putut să fie realizată analiza critică.[28] Programul lui Russell implica o dublă supoziţie: că „structura reală" a limbajului are un caracter propoziţional în sensul formalizabil care era cerut şi că *totodată* limbajul este un mijloc potrivit pentru descrierea lumii reale. Wittgenstein a înţeles că aceste presupoziţii erau necesare. Ce se putea însă spune în plus pentru a clarifica situaţia? O dată ce problema valorii limbajului pentru descrierea realităţii fusese pusă, *acelaşi* limbaj nu putea fi utilizat bine pentru o încercare de descriere şi de confirmare a *relaţiei* dintre limbaj şi lume. O asemenea întreprindere, sugera Wittgenstein, i se înfăţişează drept un artificiu, aidoma încercării de a urca pe o scară nerezematâ şi de a o menţine în acelaşi timp nemişcată.

Această dilemă este esențială pentru interpretarea pe care o dăm noi *Tractatus*-ului. În faza timpurie a dezvoltării gîndirii sale, Wittgenstein accepta în mod vădit programul lui Russell drept legitim nu numai pentru matematică, ci şi pentru filozofie. La început, întrebările sale cu privire la aplicabilitatea calculului propozițiilor nu lăsau să se întrevadă vreo îndoială de ordin principial. S-ar fi putut totuşi să fi intervenit în evoluția ideilor sale o dificultate reală. El dorea să-şi convingă cititorul că „Lumea este totalitatea faptelor, nu a lucrurilor" (*Tractatus* 1.1); că „În starea de lucruri obiectele depind unele de altele ca verigile unui lanț" (*Tractatus* 2.03) ca şi cu privire la alte lucruri. Dacă ar fi fost somat să explice *de ce* trebuie să presupunem că limbajul ar fi legat cu lumea tocmai în acest fel şi cum trebuie să ne reprezentăm exact acest lucru, el nu ar fi putut da — potrivit propriei sale mărturisiri — un răspuns clar, constrîngător.[29] Dacă ceea ce numim „calculul propozițiilor" trebuie să fie singurul instrument pentru formularea unor enunțuri univoce şi cu sens, atunci cu privire la funcționarea lui ca limbaj nu se va putea vorbi decît în mod metaforic. Aşa cum sublinia Wittgenstein însuşi mai tîrziu, întregul *Tractatus* era inspirat de aceea, pentru a spune aşa, de spiritul unui mit platonic. În paragraful 46 al *Cercetărilor filozofice,* bunăoară, stă scris:

De ce situația e de aşa natură că numele desemnează ceea ce este simplu?

Socrate (în *Theaitetos*): „... căci şi mie mi se pare că am auzit pe unii cum că cele ce sînt, ca să zicem aşa, primele elemente din care şi noi sîntem alcătuiți, şi celelalte, nu ar avea înțeles (...)".

Aceste prime elemente au fost şi „indivizii" (*individuals*) lui Russell şi, de asemenea, „obiectele" (*Gegenstände*) mele (*Tractatus Logico-Philosophicus*).

În locul unei concepții teoretice, ce poate fi întemeiată *în mod empiric*, cu privire la relația dintre limbaj şi lume, el a schițat mai degrabă o imagine utilă ce lumina anumite aspecte ale relației dintre limbaj şi lume, dar nu putea fi susținută pe termen lung. Calculul propozițiilor i-a apărut mai întîi lui Wittgenstein atrăgător ca instrumentul intelectual necesar pentru o critică generală şi riguroasă a limbajului. La capătul lucrării s-a văzut că el reprezenta doar scheletul logic al unei metafore complexe, rafinate.[30] Dacă cineva nu era în stare să *vadă* pur şi simplu posibilitatea unei oglindiri prin modele a „faptelor" prin „propoziții" cu aceeaşi „formă logică", nu exista o dovadă independentă care să-l poată constrînge să recunoască utilitatea calculului propozițiilor pentru descrierea „stărilor de lucruri reale".

În cele din urmă, legătura dintre limbaj şi lume a fost pentru Wittgenstein ceva tot atît de *inexprimabil prin limbaj* (*unaussprechlich*) ca şi toate celelalte considerații cu caracter nefactual. Propozițiile pot oglindi realitatea prin modele şi o pot descrie în acest sens; dar ele nu pot, în acelaşi timp, să descrie această descriere fără a deveni autoreferențiale şi prin aceasta paradoxale sau lipsite de sens. „Imaginile" lui Wittgenstein îți *ară-*

tau (*zeigten*) limitele posibilității lor de a *spune* (*sagen*) ceva. Ele făceau pe deplin posibil un anumit gen de cunoaștere a lumii — cel științific — , dar nu erau în stare să enunțe ceva ce nu are un caracter faptic. În acest sens, Wittgenstein spune: „De aceea nu există propoziții ale eticii." Și continuă într-un mod mai degrabă derutant: „Propozițiile nu pot exprima nimic mai *înalt*"(*Tractatus* 6.42). Acest ultim cuvînt arată că, sub un aspect hotărîtor, conținutul *Tractatus*-ului este, pentru a spune așa, din rațiuni principiale, în mod radical, incomplet. Referirea la ceva mai înalt (*Höheres*) relevă că teoria cu privire la „a arăta" (*zeigen*) reprezintă mai mult decît doar un aspect al teoriei imaginii (*Bildtheorie*); deja în propoziția următoare Wittgenstein subliniază că, la fel ca și logica, „etica este transcendentală" (*Tractatus* 6.421). În acest punct, cercul argumentației lui Wittgenstein se închide oarecum și sîntem confruntați din nou cu ceea ce a constituit *pentru el* scopul fundamental al întregii sale critici.

Potrivit ipotezei noastre, problema de la care a pornit Wittgenstein a fost ideea unei critici generale a limbajului ce trebuia să arate două lucruri: mai întîi ce rol joacă logica și știința în cadrul limbajului nostru descriptiv normal, cu ajutorul căruia construim imagini ale lumii în analogie cu modelele matematice ale fenomenelor fizice; și, în al doilea rînd, că deoarece problemele „eticii", ale „valorilor" și ale „sensului vieții" se situează în afara limitelor acestui limbaj descriptiv, pot fi în cel mai bun caz obiectul unui gen de intuiție mistică ce poate fi prinsă, eventual, în comunicarea „indirectă" sau literară. Prima parte a problemei sale a rezolvat-o Wittgenstein prin mijlocirea unei generalizări a analizei cu caracter fizic făcută de Hertz *imaginilor* (*Bilder*) și reprezentărilor (*Darstellungen*), aplicînd pentru aceasta calculul propozițiilor al lui Frege și al lui Russell, drept cadru de referință și de delimitare al acestei generalizări. A doua parte a proiectului său nu putea fi exprimată în limbaj sau putea fi exprimată, eventual, doar într-un mod negativ. Paul Engelmann a formulat această idee astfel:

> Pozitivismul socotea că cele mai importante lucruri în viață sînt cele despre care putem vorbi. Asta, și nu altceva, a fost pentru el lucrul principal. *Dimpotrivă, Wittgenstein era pătruns de convingerea că pentru viața omului ceea ce contează sînt lucrurile despre care, după părerea sa, trebuie să tăcem.* Dacă și-a dat totuși o atît de mare osteneală spre a delimita sfera acestui domeniu lipsit de importanță, el urmărea prin aceasta să traseze cît mai precis nu fruntariile acestei insule, ci granițele acelui ocean.[31]

Dacă așa stau lucrurile, atunci dovada că proiectul lui Wittgenstein a fost în egală măsură unul etic și logic nu va putea fi căutată în însuși textul cărții. Pentru aceasta va trebui să ne referim la acele indicii ce susțin afirmația noastră.

Dorim să amintim, aici, relațiile lui Wittgenstein cu Ludwig von Ficker și Cercul Brenner. Ficker era unul din puținii publiciști din Austria care nu menționau doar opera lui Karl Kraus, dar și atrăgeau atenția asupra însem-

nătății ei. Pe de altă parte, Kraus numea revista *Brenner* „singura revistă cinstită din Austria“.[32] Atunci cînd, în anul 1914, Wittgenstein a folosit o parte din moștenirea părintească pentru sprijinirea unor artiști și scriitori, el i-a transmis lui Ludwig von Ficker 100 000 de coroane austriece cu rugămintea de a le împărți printre artiștii ce meritau sprijin, referindu-se la aprecierea pe care o avea Kraus pentru revista *Brenner*. (Ficker a stabilit 17 beneficiari, dintre care Georg Trakl, Rainer Maria Rilke și Carl Dallago au primit cele mai mari donații în valoare de 20 000 de coroane, precum și pe Else Lasker-Schüler, Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Theodor Haecker și Theodor Däubler). De la izbucnirea războiului pînă la începutul anului 1920, Wittgenstein a întreținut o corespondență continuă cu Ficker.[33] După trei încercări neizbutite de a convinge un editor să publice *Tractatus*-ul — mai întîi Jahoda și Siegel, tipografia revistei *Fackel*, apoi Wilhelm Braumüller, cel care îl editase pe Otto Weininger și, în sfîrșit, prin mijlocirea unui „profesor din Germania“ (care a fost cu siguranță Frege), revista *Beiträge zur Philosophie des Deutschen Idealismus* (*Contribuții la filozofia idealismului german*) — el s-a adresat lui Ficker pentru a primi un sfat. Corespondența ce a rezultat în acest fel luminează într-un mod semnificativ intențiile pe care le lega Wittgenstein de *Tractatus*.

Într-o scrisoare din octombrie 1919, Wittgenstein scrie cu privire la cartea lui: „Este vorba propriu-zis de prezentarea unui sistem. Iar prezentarea este, ce-i drept, *extrem* de concisă deoarece eu nu am reținut decît ceea ce mi-a trecut prin minte și cum mi-a trecut prin minte.“[34] În aceeași scrisoare, el notează: „Lucrarea este strict filozofică și, în același timp, literară, dar în ea nu se spun verzi și uscate.“ La 4 decembrie 1919 se afirmă:

> Cred că lucrurile stau în toate cazurile de acest fel după cum urmează: o carte, chiar și atunci cînd este scrisă pe deplin onest, este întotdeauna lipsită de valoare *dintr-un* punct de vedere; căci nimeni nu trebuie, de fapt, să scrie o carte, deoarece există pe lume cu totul alte lucruri de făcut. Pe de altă parte, cred că pot spune: dacă îi tipăriți pe Dallago, pe Haecker ș.a.m.d., *atunci* puteți să tipăriți și cartea *mea*.[35]

Ultima frază nu este cu totul lipsită de echivoc, dar ținînd seama de înalta apreciere pe care le-o acorda Wittgenstein autorilor revistei *Brenner*, ea indică apropierea în care situa el propria sa lucrare față de interesele literare și filozofice ale lui Ficker și față de fundamentele etice, de pildă în opera lui Haecker. În una din scrisorile adresate lui Ficker, Wittgenstein dă o indicație clară cu privire la ceea ce credea că a realizat în *Tractatus*:

> Conținutul vă va apărea cu totul străin. În realitate el nu vă este cu totul străin, căci sensul cărții este unul etic. Aș fi vrut să introduc în *Cuvîntul înainte* o propoziție, ce nu există acolo, dar pe care v-o scriu acum, deoarece ar putea să vă servească drept cheie: Voiam să scriu, anume, că opera mea constă din două părți: din aceea care ne stă în față și din tot ceea ce *nu* am scris. Și tocmai această a doua parte este cea importantă. Eticul este delimitat în cartea mea oarecum dinăuntru: și

sînt convins că el poate fi delimitat în mod strict NUMAI în acest fel. Pe scurt, cred că toate acele lucruri despre care astăzi mulţi *spun verzi şi uscate* le-am fixat în cartea mea prin faptul că nu spun nimic despre ele. Şi tocmai de aceea, dacă nu mă înşel, cartea spune multe din cele pe care doriţi dumneavoastră să le spuneţi, dar nu veţi vedea poate că ele sînt spuse aici. V-aş recomanda să citiţi *Cuvîntul înainte* şi *Finalul* căci acestea exprimă cel mai nemijlocit sensul.[36]

Aici devine transparentă observaţia lui Wittgenstein că nu pot exista enunţuri etice deoarece ele se referă la ceva „mai înalt".

Wittgenstein încearcă să sustragă eticul domeniului discursului raţional. El crede că acesta aparţine mai degrabă sferei poeticului: „Etica şi estetica sînt acelaşi lucru" (*Tractatus* 6.421). Tot aşa cum scheletul logic al lumii este *a priori*, şi etica este un fel de condiţie a lumii: „Etica este transcendentală" (*Tractatus* 6.421).[37] Ca şi logicul, eticul este independent de fapte: „Cum anume este lumea este perfect indiferent pentru ceea ce este mai înalt" (*Tractatus* 6.432). Multe dificultăţi ale interpreţilor *Tractatus*-ului sînt legate de faptul că amîndouă, logica şi etica, se referă la ceva ce poate fi „arătat" (*gezeigt*) dar nu poate fi „spus" (*gesagt*), „misticul" (*Tractatus* 6.522; vezi şi 6.44 şi 6.45). Pe de o parte, misticul se referă la ceea ce are comun lumea cu reprezentarea (*Darstellung*) ei, cu oglinda ei, cu limbajul. Pe de altă parte, el trimite la forţa poetică a limbajului de a transmite ceea ce ar putea fi numit „sensul vieţii". Limbajul poate reprezenta (*darstellen*) experienţe reale, însă el nu poate să confere „sens" (aici *nu* cu semnificaţia de „sens al propoziţiei") acestor experienţe. Primul lucru este cu putinţă deoarece propoziţiile ce oglindesc (*abbilden*) fapte sînt modele cu structură logică. Al doilea este poetica. Sunetul, pe care notele muzicale, placa de gramofon şi gîndul muzical îl reprezintă drept identic prin forma lor comună (*Tractatus* 4.014), transmite de asemenea un anumit sentiment. Limbajul poate să oglindească fapte cu ajutorul propoziţiilor, el poate, pe de altă parte, să exprime, să transmită şi să evoce sentimente, de exemplu prin literatură. Ţelul *Tractatus*-ului este diferenţierea celor două funcţii şi apărarea ambelor de amestecul şi de confundarea lor.

În lumea faptelor nu există nimic care să aibă o valoare (etică, estetică): „Sensul lumii trebuie să se găsească în afara ei... nu există *în* ea nici o valoare — şi dacă ar exista, atunci nu ar avea nici o valoare" (*Tractatus* 6.41). Tot aşa de puţin există în ea ceva principial misterios: „*Misterul* nu există" (*Tractatus* 6.5). Sensul lumii este situat în afara domeniului faptelor. În această sferă a sensului şi a valorii nu există fapte şi nici enunţuri autentice, şi a încerca totuşi să se enunţe ceva duce la nonsensuri, paradoxuri sau la literatură. (Karl Kraus spunea: „Artist este doar acela ce poate să facă dintr-o soluţie un lucru enigmatic.")[38]

Problema în ce fel logica poate oglindi structura lumii şi cea a sensului acesteia constituie, amîndouă împreună, „misticul". Ambele se raportează la domenii înăuntrul cărora nu pot exista enunţuri cu sens. Conceptul *ară-*

tării (*des Zeigens*) al lui Wittgenstein se înrădăcinează, de aceea, în două relații diferite: în cea dintre logică și lume și în cea dintre faptele în care „se divide“ lumea (*Tractatus* 1.2) și „sensul“ ei. A fi evidențiat acest lucru oarecum dinăuntrul propozițiilor, pornind de la structura lor logică constituie meritul de a fi arătat o dată pentru totdeauna diferența principală ce există, în sensul științei, între sferele faptelor și ale valorilor. Acea ultimă scrisoare adresată lui Ludwig von Ficker îl unește, exprimat concis, pe Wittgenstein, logicianul, cu Wittgenstein, misticul etic, într-o singură persoană și o așază pe aceasta în curentul principal al culturii austriece a timpului.

Convingerea fermă a lui Wittgenstein că trebuie să fie respinse toate încercările de a întemeia etica în mod științific devine din nou clară în discuțiile sale mai tîrzii cu Friedrich Waismann și cu Moritz Schlick. Bunăoară, în decembrie 1930, el critica concepția lui Schlick despre etica filozofică prin următoarele observații făcute într-o discuție cu Waismann:

Schlick spune că există în etica teologică două concepte despre esența binelui: potrivit interpretării mai superficiale, binele este bine deoarece o dorește Dumnezeu, potrivit interpretării mai profunde, Dumnezeu dorește binele deoarece este bun. Eu cred că prima interpretare este cea mai profundă: bine este ceea ce poruncește Dumnezeu. Căci această interpretare barează calea oricărei explicații a faptului că ceva este bun, în timp ce tocmai cea de a doua interpretare este cea superficială, cea raționalistă, „ca și cum“ ceea ce este bun ar mai putea fi întemeiat.[39]

Iar ceva mai tîrziu, el citează — inexact — o observație a lui Schopenhauer: „A predica morala este dificil, a întemeia morala este imposibil.“[40]

Aproape cu un an înainte (în decembrie 1929), Wittgenstein a indicat clar înrudirea propriei sale concepții cu cea a lui Kierkegaard (într-un anumit sens, într-un sens mai restrîns, și cu cea a lui Kant) calificînd, într-o convorbire, „etica filozofică“ a unor filozofi profesioniști, ca E. G. Moore, drept „vorbărie“. Acest fragment, din care o parte este luat din *Conferința despre etică*, publicată postum, merită să fie citat în întregime:

Pot să-mi închipui foarte bine ce are în vedere Heidegger atunci cînd vorbește despre „ființă“ (*Sein*) și „teamă“ (*Angst*). Omul are tendința de a se lovi, alergînd, de granițele limbajului. Gîndiți-vă, de exemplu, la mirarea că ceva există. Mirarea nu va putea fi exprimată în forma unei întrebări și nu există nici un răspuns. Orice am spune este în mod *a priori* un nonsens. Această tendință de lovire de granițe a fost văzută și de către Kierkegaard, și el a caracterizat-o cu totul asemănător (ca mișcare spre paradox). Această lovire de granițele limbajului este etica. Socotesc foarte important să se pună capăt întregii vorbării despre etică — dacă există cunoaștere, dacă există valoare, dacă binele poate fi definit etc. În etică se face întotdeauna încercarea de a spune ceva ce nu atinge esența lucrului și nu îl poate atinge vreodată. Este în mod *a priori* sigur că orice definiție am da binelui, aceasta este întotdeauna doar rezultatul unei neînțelegeri...[41]

Încă o dată, aceasta nu înseamnă că trebuie să respingem încercarea de a exprima în etică „ceea ce nu poate fi spus“ (*das Unsagbare*) — adică de

a arăta. Trebuie doar să evităm a raționaliza în mod științific adevăratul caracter al problemelor implicate și a le gîndi astfel într-o perspectivă falsă.

Una din premisele poate cele mai importante pentru înțelegerea *Tractatus*-ului este de a păstra despărțite *filozofia* lui — teoria limbajului ca imagine, critica lui Frege și Russell etc. — și *perspectiva asupra lumii* (*Weltsicht*) a lui Wittgenstein, perspectivă prezentată în el. Filozofia sa încearcă să soluționeze problema naturii și limitelor reprezentării (*Darstellung*). Perspectiva lui asupra lumii este expresia convingerii sale că sfera a ceea ce poate fi doar *arătat* trebuie să fie apărată de aceia ce încearcă să *spună* aceste lucruri. Filozofia *Tractatus*-ului este astfel și o încercare de a arăta, pornind de la structura cea mai lăuntrică a propozițiilor, că literatura nu constă din *enunțuri*.

Ceea ce introduce conceptul de valoare în lume este mai degrabă voința și nu rațiunea: „Doresc să numesc «voință» înainte de toate purtătorul binelui și al răului."[42] Lumea — „tot ce se petrece" — se raportează la voință, după opinia lui Wittgenstein, într-un mod asemănător cu modul cum se raportează la Schopenhauer lumea ca reprezentare la lumea ca voință, ca și exteriorul față de sîmbure, ca și *phainomenon*-ul față de *noumenon*.

Dacă voința bună sau rea schimbă lumea, atunci ea poate să schimbe doar limitele lumii, nu faptele, nu ceea ce poate fi exprimat prin limbaj.

Pe scurt, lumea ar trebui să devină atunci o cu totul altă lume. Ea ar trebui, ca să spunem așa, să crească și să descrească luată ca întreg.

Lumea omului fericit este diferită de cea a nefericitului (*Tractatus* 6.43).

Ceea ce încercăm să cunoaștem în științe, faptele, este lipsit de însemnătate pentru problemele noastre de viață.[43] Însemnătate are în viață capacitatea de a resimți durerea celuilalt. Aceasta este o chestiune de sensibilitate autentică. Filozofia *Tractatus*-ului vizează problema posibilității cunoașterii. Perspectiva asupra vieții pe care o propune îi atribuie însă acestei cunoașteri un rol secundar. *Un* mediu pentru exprimarea acelor probleme ale vieții ce au pentru noi prioritate este literatura. Tocmai din acest motiv Wittgenstein a fost profund impresionat de povestirile lui Tolstoi, așa cum relatează Paul Engelmann.[44] Wittgenstein prețuia și filmele western americane mai vechi: ele îi apăreau drept un gen simplu de învățături morale.[45]

Pentru a rezuma: interpretarea noastră concepe *Tractatus*-ul ca o preluare a anumitor proceduri logice ale lui Frege și Russell și ca aplicare a acestora asupra problemei puse în evidență deja mai demult de Mauthner, și anume o critică a limbajului în termenii unor concepte pe deplin generale și filozofice. În timp ce Mauthner a sfîrșit însă în scepticism filozofic, aplicarea unui instrumentar logic mai rafinat i-a permis lui Wittgenstein să indice și să delimiteze domeniul legitim al „semnificației" limbajului faptelor sau a limbajului descrierilor. Semnificația propoziției și a stării de lucruri este echivalentă — vorbind metafizic — cu modul cum funcțio-

nează acele „modele matematice“ pe care Hertz le-a pus la baza concepției sale despre cunoașterea în știința naturii. Țelul primar al întregii critici erau însă o detașare, bazată pe contrast, a eticii de domeniul limbajului faptelor și a descrierilor și indicația subliniată că toate problemele valorilor stau în afara acestui domeniu. Luînd ca punct de plecare accentul etic din opera lui Wittgenstein, putem urmări un drum înapoi spre acel orizont general al culturii vieneze de la cumpăna secolelor în care a crescut Wittgenstein, un orizont care — dacă avem dreptate — a influențat considerabil problemele și perspectivele lui.

Engelmann a atras atenția asupra faptului că *Tractatus*-ul a fost în mare măsură un produs al culturii vieneze, că Wittgenstein a reprezentat în filozofie ceea ce au reprezentat Kraus pentru literatură și Loos pentru arhitectură. Putem acum să apreciem în ce măsură se potrivește această caracterizare. Critica limbajului a lui Wittgenstein, așa cum și-a găsit ea expresia în *Tractatus*, este, de fapt — cum subliniază chiar Wittgenstein — doar jumătatea unei critici. Cea de a doua parte, cea nescrisă („această a doua parte care este cea mai importantă“), conține esența spirituală a operei lui Karl Kraus. Pentru Wittgenstein etica raționalistă și metafizica tradițională au un statut analog cu cel al foiletonismului la Kraus: ele sînt monstruozități conceptuale a căror funcție este de a amesteca sfere esențial diferite. Tot așa cum faptul și fantezia produc în foileton un bastard literar, tot așa se reunesc, în metafizică, știința și poezia pentru a produce un hibrid conceptual. În meșteșugul artistic obiectul utilizării practice și ornamentul se reunesc în acea alianță a absenței gustului și în același timp a utilității practice ce caracterizează modul tipic de amenajare a locuinței în perioada dinaintea primului război mondial.

Aceste deformări reprezentau rezultatul confundării unor sfere esențial diferite, ale căror elemente generau, într-o reunire ce contravenea esenței lor, o tendință de distrugere reciprocă. Deoarece societatea nu aproba doar asemenea rătăciri, ci le cerea chiar, critica la adresa acestor „arte“ căpăta totodată impulsul unei critici a culturii și a societății. *Tractatus*-ul lui Wittgenstein reprezenta în mod sigur forma cea mai abstractă și cea mai greu accesibilă a acestei critici. În același timp, el constituia în Viena secolului XX, așa cum subliniază Engelmann, un element central al criticii limbajului, al comunicării și, prin aceasta, și al societății.

În perspectiva acestui context cultural vienez, *Tractatus*-ul poate fi citit ca încercarea de fundamentare teoretică a acelei separări a sferelor rațiunii și fanteziei pe care se întemeia, înainte de toate, în primele decade ale acestui secol, critica societății în Viena. În acest sens, separarea radicală a faptelor și valorilor, întreprinsă de Wittgenstein, poate fi înțeleasă drept punctul final al unei serii de strădiuințe de a diferenția domeniile științelor naturii și ale moralei, strădiuințe ce au început cu opera lui Kant, au fost accentuate de Schopenhauer și au căpătat forma lor poate cea mai preg-

nantă posibilă la Kierkegaard. La fel ca şi Immanuel Kant, Wittgenstein s-a străduit, totodată, să apere limbajul, ca un instrument adecvat de formulare a teoriilor, faţă de scepticismul de provenienţă aproximativ mauthneriană. Teoria propoziţiilor concepute ca modele a fost pentru Wittgenstein atît temelia pentru o întemeiere mai sigură a limbajului ştiinţei, cît şi pentru acea despărţire a lui „a spune" şi a lui „a arăta", a faptelor şi a „ceea ce este mai înalt".

În această interpretare, *Tractatus*-ul apare ca un anumit gen de misticism al limbajului, care atribuie artei rolul central în viaţa omenească deoarece numai ea poate găsi o modalitate de exprimare pentru ceea ce se numeşte „sensul vieţii". Numai arta poate exprima adevăruri morale, numai artistul poate fi învăţător în lucrurile ce contează cel mai mult în viaţă. A considera arta doar drept joc al formelor, aşa cum făceau esteţii anilor '90 ai secolului trecut, însemna o pervertire a artei. *Tractatus*-ul conţine astfel o respingere a *l'art pour l'art*, ca şi lucrarea lui Tolstoi *Ce este arta?*

Concis exprimat: autorul *Tractatus*-ului avea dorinţa de a feri domeniul conducerii vieţii de intervenţia abuzivă a gîndirii speculative. Ca şi Karl Kraus, el era conştient de faptul că raţiunea era un instrument al binelui doar atunci cînd este raţiunea unui om bun. Bunătatea omului bun nu este o funcţie a raţionalităţii sale. Pentru el, etica este un fel de a trăi, şi nu un sistem de propoziţii. „Nu există propoziţii etice, ci doar acţiuni etice", scrie Engelmann.[46] De aceea *Tractatus*-ul a fost, înainte de toate, un atac împotriva tuturor formelor de etică în mod raţional întemeiată. Lucrarea nu afirma, fireşte, o *opoziţie* între raţiune şi morală; doar că fundamentele ultimei nu trebuie să fie căutate în prima. Schopenhauer şi Wittgenstein au găsit amîndoi bazele moralei — acum în opoziţie cu Immanuel Kant — mai degrabă într-o „sensibilitate adecvată" decît în „temeiuri constrîngătoare".

Wittgenstein a crezut că a soluţionat „problemele filozofice" prin acea delimitare ce rezultă din distincţia dintre ceea ce poate fi spus şi ceea ce se arată (raţiune/etică-estetică; logică/ştiinţă a naturii; ştiinţă a naturii/poetică; descriere/comunicare indirectă). Teoria sa a propoziţiei concepută ca model confirmă *dictum*-ul lui Kierkegaard că sensul vieţii nu este temă a discursului raţional. Etica nu va fi însuşită prin argumentare, ci prin exemple ale conducerii morale a vieţii. Aceasta este o misiune pentru artă, una înfăptuită în mod exemplar în povestirile de mai tîrziu ale lui Tolstoi, care *arată* prin exemple ale adevăratei vieţi religioase ce anume este religia. Sensul vieţii nu a fost pentru Wittgenstein, cum nu a fost nici pentru Tolstoi, o problemă a raţiunii academice. Teoria propoziţiei ca imagine a fost în măsură să respingă scepticismul lui Mauthner şi, prin atribuirea idealului obiectivităţii ştiinţei, să reclame pentru etică spaţiul lipsit de factualitate, un spaţiu, pentru a spune aşa, „subiectiv".

Tot aşa cum perspectiva asupra lumii a *Tractatus*-ului este înrudită cu cea a lui Karl Kraus, în sensul care a fost prezentat, şi concepţia despre filozofie a lui Wittgenstein are o trăsătură krausiană. Scrisorile lui Kraus sînt preponderent polemice, filozofia lui Wittgenstein este în esenţă distructivă.

Metoda corectă a filozofiei ar fi propriu-zis aceasta: a nu spune nimic altceva decît ceea ce se poate spune, deci propoziţii ale ştiinţelor naturii — deci ceva ce nu are de-a face cu filozofia — şi apoi, întotdeauna cînd un altul ar vrea să spună ceva metafizic să i se demonstreze că nu a dat nici o semnificaţie semnelor respective din propoziţiile sale. Această metodă ar fi nesatisfăcătoare pentru altul — el nu ar avea sentimentul că îl învăţăm filozofie —, însă *aceasta* ar fi singura metodă întru totul corectă (*Tractatus* 6.53).

Misiunea filozofiei nu este să edifice un sistem speculativ, ci, dimpotrivă, să ne întreţină continuu starea de vigilenţă critică faţă de asemenea construcţii. Propoziţii cu sens nu există decît în domeniul *ştiinţelor naturii* (într-un înţeles, ce-i drept, foarte larg al expresiei); concepte metalingvistice nu apar la Wittgenstein; propoziţiile logicii sînt lipsite de conţinut, „lipsite de sens“[47], cele ale filozofiei — inclusiv cele ale lui Wittgenstein — „nonsensuri“ (*Tractatus* 6.54), Wittgenstein considera, cu toate acestea, întreg acest „nonsens“ drept orice altceva decît lipsit de importanţă; el îi atribuie o funcţie de „iluminare“ (*Tractatus* 4.112).

O obiecţie curentă împotriva *Tractatus*-ului constă în indicarea contradicţiei cu care se încheie: încercarea de a depăşi ceea ce poate fi spus în procesul indicării graniţelor sale trebuie să eşueze:

Propoziţiile mele clarifică prin faptul că cel ce mă înţelege le recunoaşte pînă la urmă drept nonsensuri, dacă prin ele — pe baza lor — a reuşit să le depăşească. (El trebuie, ca să spunem aşa, să arunce scara pe care s-a urcat.)

Trebuie să depăşească aceste propoziţii, şi apoi vede lumea în mod corect (*Tractatus* 6.54).

Şi aici gîndul nu stă departe de un aforism al lui Kraus: „Aforismul nu se acoperă niciodată cu adevărul; el este fie o jumătate de adevăr, fie unul şi jumătate.“[48]

Paradoxul lui Wittgenstein, din paragraful 6.54 al *Tractatus*-ului, indică faptul că propoziţiile sale nu sînt nici ştiinţifice, nici metalingvistice. Ele sînt aforisme filozofice care, în încercarea de a *spune* ceva despre ceea ce potrivit lor nu se poate spune, trebuie să cadă sub propriul lor verdict. Ele participă însă şi la funcţia pozitivă denumită de ele: ele *arată* ceea ce nu reuşesc să spună. În paragraful 6.59 Wittgenstein face o aluzie terminologică ce poate fi uşor trecută cu vederea, o aluzie ce este totuşi clară: „... cel care *mă* înţelege ...“, adică înţelege nu propoziţiile, ci ceea ce autorul vrea să arate cu ajutorul lor. O dată ce sensul acestor aforisme a fost prins, ele nu mai sînt necesare. Acest lucru este valabil pentru amîndouă sferele

a ceea ce nu poate fi spus: pentru identitatea logică de structură a propozițiilor elementare cu stările de lucruri ale lumii și pentru etică. Nu poate exista o dezbatere cu sens despre valori, ele trebuie să fie înfăptuite prin acțiune. *Tractatus*-ul însuși este, potrivit intenției sale, între altele, o polemică împotriva acelui gen de raționalism etic ce trece cu vederea distincția dintre domeniile rațiunii și ale valorilor.

Astfel au luat naștere aceste 75 de pagini enigmatice, despre care Wittgenstein spunea că se teme că vor rămîne de neînțeles, exceptînd cazul aceluia „care a gîndit cîndva el însuși deja gîndurile ce sînt exprimate aici sau cel puțin gînduri asemănătoare" (*Tractatus*, Prefață). (Cît de repede și cît de cuprinzător se va confirma această temere vom vedea în capitolul următor.) Poate că această frază clarifică oarecum de ce Wittgenstein a avut atît de puțin de spus despre cartea sa după ce ea a apărut și, cu toate acestea, a insistat asupra faptului că nimeni nu a înțeles cu adevărat despre ce este vorba, și cu atît mai puțin Bertrand Russell. Pentru a înțelege bine acea parte nescrisă a *Tractatus*-ului, care este importantă, trebuia să fi trăit, poate, în Viena acelui *fin de siècle*. Sau, poate, mai mult: ar fi trebuit să fi împărtășit experiențele lui Wittgenstein ca soldat în primul război mondial. În orice caz, tocmai în timpul războiului s-a întîmplat ca ideile ce i-au fost inspirate de Kraus și Loos, Hertz, Frege și Russell, Schopenhauer, Kierkegaard și Tolstoi să fie reunite în acea unitate complexă ce-l reprezintă în întregime pe omul Ludwig Wittgenstein.

În ce au constat, pînă în detalii, aceste experiențe ale războiului este încă în mare măsură obscur din punct de vedere biografic. Poate că cele mai importante dintre ele au început cu vizita lui Wittgenstein la Georg Trakl, pe care l-a susținut financiar prin mijlocirea lui Ludwig von Ficker. Ce a putut să simtă Wittgenstein atunci cînd la sosirea lui în Spitalul militar din Cracovia, unde îl căuta pe Trakl, a aflat că tînărul poet a murit cu trei zile mai înainte, după cum se presupune, sinucigîndu-se? Cu siguranță că în această perioadă importantă a vieții sale Tolstoi l-a preocupat tot atît de mult ca și Frege. Camarazii lui de pe front l-au numit „omul cu Evanghelia" deoarece avea tot timpul asupra sa *Scurtele explicații ale Evangheliei* scrise de Tolstoi, lucrare a cărei procurare o amintește într-o scrisoare către Ludwig von Ficker și despre care spune că i-a salvat viața.[49] În orice caz, *Tractatus*-ul ca întreg a fost și expresia unei perspective foarte personale asupra vieții ce indică înrîurirea multor străduințe și inspirații, și el posedă trăsături atît de personale și creatoare tocmai fiindcă reunește elemente atît de diferite. Nu este surprinzător că un text atît de dens aforistic, care a luat naștere dintr-o situație atît de complexă, încorporează dificultățile acesteia și se sustrage astfel unei înțelegeri ușoare. Un om cu originile și poziția intelectuală a lui Russell a trebuit în mod sigur să găsească de neînțeles multe din cele care erau de mare însemnătate pentru Wittgenstein.

Aici stă şi sursa acelui mit ce înconjoară mai departe imaginea lui Wittgenstein, cel al unui „geniu excentric", un mit ce a produs asemenea curiozităţi cum sînt Concertul pentru oboi al lui Eugene Goossens, care se presupune că a fost inspirat de *Tractatus*, sau „moteta Wittgenstein" *Excerpta Tractati Logici Philosophici* de Elisabeth Lutyens, sau acele opere de sculptură sau de poezie ce reclamă lucrarea lui Wittgenstein drept baza lor intelectuală. Ele toate oglindesc însuşirile ezoterice găsite în carte de cititorii fără instrucţie filozofică în anii '20 şi '30 dar încă şi în anii '60 şi '70, însuşiri ce le-au rămas perfect străine lui Russell şi pozitiviştilor logici. Dar cel puţin acum ar trebui să fie clar că Wittgenstein ar fi putut face şi mai puţin cu toate aceste compoziţii şi opere de artă decît cu Introducerea lui Russell la traducerea englezească a *Tractatus*-ului.

Rămîne întrebarea: De ce a tăcut Wittgenstein în faţa atîtor prezentări strîmbe şi inadecvate? Explicaţia ar putea fi găsită, eventual, într-o cercetare psihologică şi biografică mai cuprinzătoare a personalităţii sale. În orice caz, autorul *Tractatus*-ului a dorit să explice altora cartea sa tot atît de puţin cît ar fi fost dispus autorul lui *Entweder-Oder* (*Sau-sau*)* să scrie un comentariu savant la propria sa operă. În acest punct, ne-am putea apropia cel mai mult de felul de a gîndi al lui Wittgenstein amintindu-ne un aforism al lui Karl Kraus:

> De ce scriu unii? Deoarece nu au destul caracter pentru a nu scrie.[50]

---

* Karl Kraus (*n.t.*).

7
Omul Wittgenstein
Opera lui tîrzie

Lovire de granițele limbajului?
Limbajul doar nu este o cușcă.
Wittgenstein, 17 decembrie 1930

Precum cartea a fost și omul. Dacă mesajul acelei părți nescrise a *Tractatus*-ului a fost unul în spiritul lui Kraus, atunci și viața lui Wittgenstein a avut o amprentă puternică a acestei atitudini spirituale. La Cambridge, în anii '40, noi am considerat caracterul neobișnuit al lui Wittgenstein și purtarea lui neconvențională ca lipsite de relevanță pentru filozofia lui, ba chiar drept o abatere de la claritatea de cristal a adevărurilor filozofice pe care voia să ni le transmită. Retrospectiv se poate spune că acest fel de a vedea lucrurile a fost fals: o asemenea despărțire între filozoful și omul Wittgenstein nu a existat. Reflexiile sale filozofice au fost, de la început, doar o expresie, între altele, a unei personalități integrale. Dacă ne-a fost greu să pătrundem pînă în nucleul argumentelor sale aceasta s-a întîmplat, nu în ultimul rînd, deoarece nu l-am înțeles pe el în mod deplin.

N-a fost, firește, de mirare că nu l-au înțeles. Între Viena anilor dinaintea lui 1919 și Cambridge în anii 1946–47 existau multe bariere ale timpului, ale istoriei și culturii. Intelectualii și artiștii din Anglia puteau să se simtă pe atunci neglijați, ignorați, chiar și batjocoriți; dar ei nu au fost niciodată total despărțiți de viața socială sau expuși alternativei de a servi unei culturi și societăți ale cărei valori le respingeau. Sub acest aspect, ei au fost scutiți de acea înstrăinare absolută din care a putut crește integritatea intransigentă și fără compromisuri a unui Karl Kraus sau Ludwig Wittgenstein. Ei au putut în mod obișnuit să ia lucrurile mai ușor, ceea ce le-a adus din partea unor oameni ca D. H. Lawrence reproșul superficialității și al lipsei capacității de a venera.[1] Pe de altă parte, englezii aveau, la rîndul lor, o înclinație de a califica observații krausiene atît de autentice ca: „Dacă trebuie să aleg din două rele pe cel mai mic, atunci nu-l aleg pe nici unul", drept expresie a unei vanități lipsite de gust, hipertrofiate.

Dar tocmai acele lucruri care au fost în cea mai mică măsură înțelese la Wittgenstein de către studenții și colegii săi englezi erau în mare măsură chestiuni de *stil*. Fiecare generație de intelectuali înstrăinați de societate găsește modalitatea sa proprie, caracteristică pentru a exprima respingerea standardelor valorice convenționale, mondene. Într-un anumit moment, purtarea părului ce ajunge pînă la umăr și a bărbilor este simbolul respingerii unei discipline exterioare, „autoritare", expresia dezideratului liber-

tății nelimitate, ce consideră și probleme ale eticii și moralei drept chestiuni ale gustului estetic. În alte vremuri tocmai părul lung și bărbile lungi apăreau, dimpotrivă, în mediile intelectuale drept deosebit de convenționale, ca la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd în Austria erai întîmpinat de pe pereții tuturor încăperilor serviciilor publice de imaginea favoriților cenușii ai împăratului Franz Joseph. Într-o cultură împovărată cu nimicuri lipsite de valoare și reglată de maniere golite de sens, oamenii tineri revoltați, ce aspirau spre lucruri cu sens și spre claritate, au respins o dată cu toate celelalte maniere pedante ale vieții burgheze și moda favoriților și a mustăților. Un spirit serios și clar renunța la barbă, ca și la cravată, problemele artei aveau pentru el o dimensiune morală, și nu invers, cele ale moralei o dimensiune estetică. Alternativa adecvată față de arbitrarul autoritar a fost, ce-i drept, mai puțin anarhismul cît autodisciplina. Un bărbat trebuia să-și ia viața în propriile mîini, pe propria lui răspundere față de Dumnezeu sau, în orice caz, față de propriul său concept al binelui, față de acea cunoaștere inaccesibilă rațiunii care — după cuvintele lui Tolstoi — este „relevată într-un mod neîndoielnic“ sufletului fiecărui om.[2] Dacă la începutul secolului XX tineri germani și austrieci puseseră în discuție, încă înainte de 1914, integritatea morală a culturii și organizării sociale a părinților lor (în Austria cu exemplul cras al unui regim înțepenit încorporat de domnia evident fără sfîrșit a lui Franz Joseph în fața ochilor), apoi agonia și pierderea sîngelui din vine din anii de război 1914–1918 a întărit drastic starea de spirit caracteristică unei epoci de declin. Acestea au fost, într-adevăr, *Die letzten Tage der Menschheit* (*Ultimele zile ale omenirii*). Societatea burgheză a sfîrșitului secolului al XIX-lea își tăiase singură beregata și supraviețuitorii erau în mare măsură dezlegați de obligațiile morale față de trecutul lor. Venise vremea unui nou început ce miza pe eliberarea, printr-o nouă simplitate a modului de viață, a stilului și a gustului. (Într-un asemenea fel de a gîndi și-ar fi putut găsi solul hrănitor bunăoară *Mișcarea Wandervogel* a anilor ’20.)[3]

Este limpede că noțiunile valorice ale lui Ludwig Wittgenstein au cunoscut o conturare timpurie sub influența exemplelor care le dădeau bărbați precum Kraus și Loos și că și ei aparțineau acestei serii de figuri exemplare. Pentru Wittgenstein personal, anii de serviciu militar în război, mai întîi pe frontul rusesc, apoi pe cel italian, au fost o perioadă de conflicte sufletești și de îndoieli, dar și o epocă a împlinirii. Ca și cum viața de soldat, o mare parte din aceasta pe front, nu l-ar fi solicitat îndeajuns, el a lucrat în această perioadă și la *Tractatus*, pe care l-a încheiat în vara anului 1918. Viața de soldat l-a adus adesea mai aproape de camarazii de front și de semeni decît a fost vreodată mai înainte ca fiu al unui membru putred de bogat al marii burghezii vieneze. În acest moment, ca și în alte momente ale biografiei sale, ne amintim de Constantin Levin, personajul lui Tolstoi, care și-a dat seama că „sensul vieții“ i se arată doar aceluia ce se consacră

onest şi cu toată inima îndatoririlor practice ale vieţii sale zilnice: cultivării pămîntului, vieţii de familie şi iubirii aproapelui.[4]

În muzică, artă şi literatură, ornamente şi fraze lipsite de sens au provocat la bărbaţi cum au fost Kraus, Loos şi Schönberg o repulsie indusă moral. Ca parte a relaţiilor în societate şi a relaţiilor personale, ele erau pentru Wittgenstein aproape obiect al dezgustului. Cînd a fost ales *fellow* al lui *Trinity College* din Cambridge, el nu a izbutit să se aşeze să mănînce cu ceilalţi de rangul său la „High Table". Motivele sale erau mai puţin legate de faptul că celor cu rangul de *fellow* li se servea mîncare mai multă şi mai bună şi nici de o nevoie de contact amical cu „undergraduates". Mai degrabă lui i-a displăcut semnificaţia simbolică a faptului că masa stătea pe un podium ridicat cu 15 cm deasupra pardoselii sufrageriei. O perioadă lui Wittgenstein i s-a servit mîncarea separat la o mică masă de joc ce se găsea pe pardoseala aflată mai jos.[5] (Mai tîrziu, el nu a mai mîncat în sufragerie.) Nu numai convenţiile sociale lipsite de naturaleţe îi repugnau, cele ale vieţii intelectuale erau pentru el şi mai rele, dacă acest lucru mai era cu putinţă.

El a preluat de la Tolstoi sentimentul că numai „munca utilă oamenilor" — înainte de toate munca manuală — posedă cu adevărat demnitate şi valoare. În anul 1935, Wittgenstein a vizitat pentru scurt timp Rusia[6], dar nu există indicii pentru presupunerea că societatea sovietică i-ar fi spus mai mult decît cea din vestul Europei. Wittgenstein făcea impresia unui om care, mai mult decît oricare altul, ar fi putut găsi împlinire şi linişte într-un kibuţ. Această impresie nu pare să fie întîmplătoare. Atunci cînd, între anii 1880 şi 1890, au fost înfiinţate primele colective agricole evreieşti în Palestina, ideologia şi etosul mişcării kibuţurilor au fost dezvoltate şi explicate de un emigrant rus al cărui nume era Gordon. Iar Gordon fusese un elev şi adept apropiat al lui Tolstoi.[7]

Respectul lui Wittgenstein pentru munca utilă oamenilor se manifesta adesea într-un mod uluitor. Într-o zi a anului 1946 sau la începutul anului 1947, el a întîlnit-o, în timpul unei plimbări, pe Dorothy Moore, soţia lui George Edward Moore, predecesorul său la catedra de filozofie din Cambridge. Ea îşi împingea bicicleta în sus pe Castle Hill şi era în drum spre munca ei de jumătate de zi la fabrica de marmeladă Chivers din Histon. Wittgenstein a întrebat-o unde se duce şi a fost, cum a povestit ea mai tîrziu, aşa de entuziasmat cum nu îl văzuse niciodată cînd a aflat că soţia unui filozof englez absorbit de preocupări abstracte se îndrepta spre locul muncii „adevărate" în fabrică.[8] Credinţa lui că activitatea intelectuală nu constituia o muncă omenească „cu adevărat" utilă se extindea, desigur, şi asupra filozofiei sale. Pe studenţii ce îi erau atît de apropiaţi încît le putea influenţa deciziile personale îi deconsilia cu vehemenţă să se consacre profesional filozofiei academice; căci fie şi numai o asemenea decizie ar arăta deja că ei nu au înţeles ceea ce era esenţial în profesoratul său. În loc de

aceasta el i-a sfătuit să studieze bunăoară medicina, aşa cum a făcut M. O'C. Drury sau, dacă au ales deja cariera academică, să urmeze cel puţin o disciplină serioasă, ca fizica, aşa cum a făcut W. H. Watson.[9] Dacă el însuşi practica mai departe filozofia o făcea, cum obişnuia să spună, numai deoarece „nu era bun pentru nimic altceva" şi în orice caz prin aceasta „nu dăuna nimănui în afara lui însuşi".

În situarea lui Wittgenstein faţă de propria sa filozofie s-a semnalat o inconsecvenţă care ar putea duce aproape pînă la un gen de nihilism.[10] Această obiecţie este însă greşită. Dacă ar privi punctul de vedere al unui pozitivist veritabil, atunci acest reproş al autocontradicţiei ar fi îndreptăţit. (Oarecum în felul în care aşa-numitul „principiu al verificabilităţii" a fost atacat în mod repetat drept un principiu ce nu este el însuşi verificabil.) Dar ceea ce respingea Wittgenstein drept de nesusţinut şi drept *raţionalist* în sensul prost al termenului era numai o *anumită* modalitate a filozofării — ce-i drept cea spre care înclinau cu deosebire filozofii de profesie. (Şi aici, în respingerea „filozofiei profesionale", Wittgenstein ne aduce aminte iarăşi de Schopenhauer şi Kierkegaard.) Această filozofie „şterge distincţia dintre cercetări faptice şi conceptuale"[11]. Ea este „lipsită de sens" într-un mod iremediabil. Dar, alături de aceasta, el vedea un alt tip de discuţie filozofică, ce poate fi găsit la Kierkegaard şi la Tolstoi, cea care se străduieşte să transmită — chiar dacă „în mod indirect" — vederi omeneşti mai adînci, ce nu pot fi înfăţişate în limbajul cotidian strict. Tendinţa oamenilor „de a se lovi de graniţele limbajului" poate conduce astfel la „pălăvrăgeală" filozofică (aşa cum constata Wittgenstein uneori la Moore, pe care altfel îl aprecia foarte mult ca om)[12], caz în care erau amestecate probleme conceptuale şi empirice, dar şi la un gen de încercare religioasă de a articula în mod comuncabil ceea ce în esenţă nu poate fi spus — ca bunăoară la Kierkegaard. Aceste două genuri ale filozofiei s-ar putea să fie greu de deosebit la prima vedere. În una din orele sale de curs ţinute în locuinţa lui, în ultimul său an de profesorat la Cambridge, Wittgenstein spunea:

> Uneori intrăm în combinatul de lucru al unui om şi găsim cărţi şi hîrtii împrăştiate peste tot, astfel încît spunem fără a şovăi: Ce dezordine! Trebuie să facem într-adevăr ordine în încăpere! Altă dată poate însă să se întîmple să intrăm într-o cameră ce arată foarte asemănătoare cu prima, dar, după ce am privit în jur, decidem că toate trebuie să rămînă la locul lor şi recunoaştem că, în acest caz, chiar şi praful este la locul său.[13]

În orice caz, activitatea filozofică nu a fost singura, poate nici cel puţin cea mai importantă în viaţa lui Wittgenstein. Colegii lui din Cambridge, aşa cum aminteam la început, îl socoteau un filozof genial care provenea pur şi simplu întîmplător din Viena. Comparaţia cu Kraus şi Schönberg ar trebui să ne ajute să ne dăm seama că Wittgenstein poseda acea „naturaleţe", autenticitate şi integritate a caracterului ce creează unui spirit genial

modul lui de exprimare în filozofie, ca şi în alte domenii. Atunci cînd, în cursul anului 1918, a încheiat *Tractatus*-ul, el a presupus că a făcut tot ce era posibil pentru clarificarea acestui domeniu. Prin urmare, a renunţat să se mai ocupe de el. Fantezia lui creatoare avea nevoie de noi căi de împlinire. Wittgenstein şi-a petrecut anul de studii 1919/20 în Viena, la şcoala normală din Kundmanngasse, o stradă pe care el îşi va exersa şase ani mai tîrziu o cu totul altă înzestrare. Apoi el a ocupat poziţii de învăţător în trei sate diferite din Austria inferioară. Deşi a avut adesea mari greutăţi cu autorităţile şcolare şi cu părinţii elevilor, el s-a aruncat cu întreaga sa energie în această muncă „adevărată" şi se pare că a avut, cu deosebire ca profesor de matematică, succese cu totul uimitoare şi că, în ciuda severităţii sale, a fost iubit de elevi.[14]

Mai tîrziu, într-o stare de adîncă depresiune sufletească, atunci cînd în urma campaniei unor părinţi împotriva lui nu a mai putut să profeseze, el a lucrat un timp ca grădinar pînă ce sora lui, Margarethe Stonborough, l-a însărcinat cu realizarea proiectului unei case pentru ea, casă ce trebuia să fie construită în Kundmanngasse. Şi în acest caz, Wittgenstein a adoptat o atitudine hotărît antiprofesională şi a preluat această însărcinare ca o nouă provocare pentru claritatea cratoare a intelectului său şi a simţului său pentru ceea ce este funcţional. (Aşa cum a subliniat mereu Loos, schiţa arhitecturală stă în mod strict în slujba funcţiei pe care trebuie să o îndeplinească construcţia. „Semnificaţia este folosirea."[15]) Mai întîi, Wittgenstein a lucrat împreună cu prietenul său mai tînăr Paul Engelmann, un arhitect care era prieten şi elev al lui Adolf Loos. Foarte repede el a preluat însă întreaga răspundere, şi partea covîrşitoare a schiţei lor comune — cu deosebire organizarea interioară a casei — a provenit exclusiv din concepţia lui. Într-un studiu arhitectural mai recent se spune despre casa din Kundmanngasse:

> Academiile şi birourile de arhitectură nu pot găsi în această clădire dogme formale şi reţete. Ele ar căuta în zadar detalii pe care le-ar putea copia, cum ar fi colţuri nesprijinite de piloni, prevăzute cu ferestre sau balamale de ferestre. În loc de formule şi clişee, ei găsesc o filozofie. Clădirea este importantă deoarece este un exemplu de trecere peste graniţe, deoarece arată în ce măsură o „intervenţie neprofesională" poate avea calitatea de a îmbogăţi şi deoarece pune în discuţie graniţele unei profesiuni ce sînt trasate în principal tocmai de cei ce aparţin acestei profesii. Wittgenstein, filozoful, era un arhitect.[16]

Şi această constatare are un ton krausian. Îngrădiri instituţionale de orice fel, chiar şi profesionale, se pot transforma în restrîngeri arbitrare ale fanteziei creatoare, tot aşa cum barierele pe care le instituie „şcolile" şi „orientările" pot frîna dezvoltarea gîndirii filozofice. Era mereu acelaşi Ludwig Wittgenstein, cel autentic, indiferent dacă el se ocupa cu arhitectura sau muzica, cu munca la catedră sau cu scrisul, un om al cărui carac-

ter şi a cărui fantezie şi-au găsit în toate aceste medii diferite şi prin ele o expresie artistică sau morală sau amîndouă în acelaşi timp.

Curînd după publicare deja, forma şi intenţia *Tractatus*-ului au oferit prilejul pentru înţelegeri greşite în rîndul contemporanilor vienezi, iar dispariţia lui Wittgenstein de pe scena filozofică a oferit unul în plus. Făcînd abstracţie de ultimele opt pagini (începînd cu propoziţia 6.3), tehnicile intelectuale ce sînt dezvoltate în restul cărţii pot fi aplicate pentru scopuri foarte diferite, de natură matematică şi filozofică, şi pot fi citate în sprijinul unor poziţii intelectuale ce sînt complet opuse celor ale lui Wittgenstein. Astfel *Tractatus*-ul a devenit, atît în Anglia cît şi chiar în Viena, piatra unghiulară a unui nou pozitivism sau empirism. Iar acesta s-a dezvoltat ca o mişcare de-a dreptul antimetafizică, ce a conceput cunoaşterea ştiinţifică drept model al raţiunii omeneşti, cu intenţia de a pune pozitivismul lui Comte şi al adepţilor lui din secolul al XIX-lea, pozitivism conceput încă într-un mod prea puţin determinat, pe o temelie nouă şi mai riguroasă, şi anume pe cea oferită de calculul propoziţiilor al lui Frege şi Russell. Ne vom referi pe scurt de aceea, în acest loc, la originile acestor două orientări filozofice diferite: a „filozofiei analitice" la Cambridge şi a „pozitivismului logic" la Viena. Vom vedea în ce fel un document ce a fost conceput ca formă ultimă şi definitivă a unei „filozofii transcendentale" neokantiene, nu în ultimul rînd cu intenţia de a elibera etica de orice empirism orientat de ştiinţă, a fost răsturnat imediat şi a putut fi utilizat pentru a justifica reintroducerea tocmai a unui asemenea sistem empirist.[17]

Vom începe în Cambridge, la răscrucea secolelor. Asocierea logicii formale şi a analizei filozofice, asociere personificată de către tînărul Bertrand Russell, nu a avut la început nimic pozitivist. Potrivit intenţiei ea era neîndoielnic filozofie neutră. Desigur că Russell şi cei mai apropiaţi dintre aliaţii săi, printre aceştia şi G. E. Moore, s-au revoltat împotriva idealismului neohegelian englez, cu deosebire împotriva lui Bradley. Dar disputa cu Bradley privea în mai mică măsură ceea ce *spunea* el, cît ceea ce reprezenta în ochii lui Russell şi Moore omisiunea lui de a spune ceva cu sens. Pentru ei, idealismul absolut nu era atît o doctrină filozofică, ci mai degrabă o rătăcire intelectuală. Se putea rîde de el, aşa cum a făcut F. C. S. Schiller în caietul său satiric din *Mind.*[18] El putea fi şi îndepărtat din cale pentru a începe de la început în filozofie, dar el nu putea fi contrazis deoarece argumentarea lui era de o confuzie ce ieşea din graniţele unei discuţii raţionale.[19] Moore şi Russell au refuzat astfel discuţia cu predecesorii lor şi au început mai degrabă cu un gen de „reorganizare", cu o curăţire a grajdurilor filozofice victoriene, care trebuia să fie urmată de o reconstrucţie a filozofiei în termenii unor concepte noi şi lipsite de echivoc.

Considerînd retrospectiv situaţia intelectuală în Cambridge la răspîntia secolelor, va trebui astăzi să distingem mai cu băgare de seamă decît a fost posibil pe atunci între conţinutul explicit al acestei „reînnoiri filozofice",

pe de o parte, şi gesturile ei revoluţionare precum şi conştiinţa ei de sine, pe de altă parte. Dacă vom cerceta destul de atent scrierile predecesorilor nemijlociţi ai lui Moore şi Russell, ne va apărea oarecum ciudat că cei din urmă şi-au putut prezenta poziţiile filozofice drept inovaţii intelectuale atît de mari. De exemplu, distincţia mult celebrată a lui Russell dintre „cunoaştere prin percepţia nemijlocită" (*knowledge by acquaintance*) — şi „cunoaştere prin descriere" (*knowledge by description*) este schiţată deja în *Logica* lui Bradley.[20] Iar calificarea de către Moore a predicatelor ce desemnează valori ca termeni „indefinibili", ce se raportează la însuşiri „nenaturale", apare astăzi ca fiind doar la un pas mic de poziţia lui Mc Taggart în etica filozofică.[21] Poate este mai bine să acordăm mai puţină atenţie acestor conţinuturi filozofice decît bunăoară cuvintelor lui Roy Harrod, care vorbeşte, într-o biografie a lui John Maynard Keynes, pe care a scris-o despre influenţa profundă pe care a avut-o „puterea de convingere arzătoare" a personalităţii lui Moore asupra lui Keynes şi asupra contemporanilor săi din Cambridge.[22]

Dacă argumentele lui Moore şi Russell erau revoluţionare potrivit modului cum le înţelegeau aceştia, atunci acest lucru era cel puţin în aceeaşi măsură o chestiune de stil personal, cît era de conţinut intelectual. Mulţi din prietenii apropiaţi şi din continuatorii lui Moore — de exemplu, Keynes însuşi în interesanta lui scriere *My Early Beliefs*[23] — au confirmat influenţa lui personală dominantă. Pentru elita autoproclamată din Cambridge între 1903 şi 1914, figura simbolică şi exemplul comportării corecte au fost nu atît *Principia Ethica* însăşi, ci mai mult autorul ei — „idealul este de nedefinit şi G. E. Moore este profetul său". În acest sens, Moore şi cartea lui trebuie să fie consideraţi din nou în contextul epocii lor. Fără îndoială că este greu să percepem nemijlocit reacţiile pătimaşe pe care le-a stîrnit pe atunci cartea, o carte ce a absorbit energiile intelectuale şi emoţionale ale unei întregi generaţii de scriitori şi gînditori din Cambridge şi Londra, de la Keynes şi Russell, prin E. M. Forster şi Leonard Woolf pînă la Roger Fry şi Lytton Strachey.[24] („Putere de convingere arzătoare" ar fi în mod sigur cel din urmă atribut ce i-ar veni în minte unui student în filozofie de astăzi cu referire la *Principia Ethica*.)

În acest punct pare potrivit să se explice, pe baza unui examen mai exact, poziţia socială a întregului grup Cambridge şi Bloomsbury, precum şi rolul său în distrugerea modului de viaţă (*way of life*) victorian. Pe fundalul unei existenţe particulare şi al unui cîştig care erau asigurate, lor le venea uşor să-şi bată joc de biserica consacrată. (Căci cum ar fi putut să fie gîndit „binele indefinibil" ca fiind încorporat în Church Hall, Westminster sau chiar în Buckingham Palace? Iar în ceea ce priveşte utilitarismul lui Bentham, el era nu pur şi simplu mărginit, ci chiar vulgar.) În acest caz, ca şi în altele, caracterul revoluţionar al unei filozofii poate fi interpretat în

mod retrospectiv mai bine ca o chestiune de psihologie socială decît ca un fenomen al istoriei ideilor.

Ca şi multe alte capete însemnate ale istoriei filozofiei secolului XX timpuriu, Moore şi Russell au fost întrucîtva persoane cu atitudine revoluţionară ce acţionau într-un domeniu exclusiv intelectual. „Utilitarismul ideal“ al lui G. E. Moore reprezenta pe plan intelectual o rafinare abstractă şi o justificare a acelui estetism moral ce a fost legat mai înainte de numele şi de scrierile lui Oscar Wilde. A existat astfel o legătură mai strînsă decît o sugerează unele opere istorico-filozofice între perspectivele intelectuale propuse de Moore şi Russell, stilul de viaţă pe care colegii lor mai tineri îl practicau pe temeiul acelor perspective şi prefacerile radicale în etica şi estetica practică cu care aceşti continuatori mai tineri stăteau într-o anumită relaţie — prefaceri reprezentate în mod exemplar de expoziţia postimpresionistă a lui Roger Fry, de marile succese ale baletului rusesc al lui Deaghilev şi de povestirile soţiei lui Leonard Woolf, Virginia. Aşa stînd lucrurile, înnoirea filozofică inaugurată de scrierile lui Moore şi Russell avea şi alte surse de inspiraţie, ceea ce a îngreunat şi mai mult sesizarea de către ambii filozofi, precum şi de către continuatorii lor în filozofia analitică engleză a adevăratului conţinut al străduinţelor filozofice ale lui Wittgenstein.

Metodele analitice pe care le-au aplicat Russell şi Moore în reconstrucţia filozofiei erau de două feluri: pe de o parte, cele ale unei lexicografii, ca în *Principia Ethica*, pe de altă parte cele ale matematicii pure, ca în *Principia Mathematica*. În ambele cazuri cuvîntul cheie era „Principia“. Ei realizau un început nou şi, mai întîi, lipsit de presupoziţii. Dacă consultăm scrierile cele mai timpurii ale lui Moore şi Russell, scrieri care au luat naştere la sfîrşitul anilor '90 ai secolului trecut, nu găsim acolo nici măcar un concept atît de caracteristic cum este cel de „date senzoriale“ (*sense data*). Asemenea idei intervin abia mai tîrziu. Pe moment, sarcina consta în a cîştiga pentru filozofi un limbaj oarecum dezinfectat, în a insista asupra unor definiţii clare ale tuturor conceptelor ce puteau fi definite, în a respinge, pe de altă parte, toate încercările generatoare de erori de a defini concepte în mod esenţial indefinibile şi, în sfîrşit, în a dezvălui formele logice „adevărate“ ce erau acoperite de vălul înşelător prin care sintaxa şi gramatica limbajului cotidian travestesc gîndurile noastre. Erau acestea ambiţii plictisitoare sau, după o vorbă a lui John Locke, „îndatoriri de salahor“ (*underlabourer's tasks*)?[25] Ele ne pot apărea în acest fel, dar o rîvnă reformatoare misionară ne ajută să facem faţă şi celor mai plictisitoare activităţi.

Ţelurile lui Moritz Schlick şi ale celorlalţi pozitivişti ai Cercului de la Viena au fost la început tot atît de puţin doctrinare ca şi programul timpuriu al lui Moore şi Russell. În anii dinainte de 1914, intelectualii cu orientare ştiinţifică erau aproape dezgustaţi de starea întregii filozofii oficiale

europene. Acceptabil printre filozofii profesioniști, dacă chiar era vreunul, atunci acesta era pentru ei numai Schopenhauer. Fără îndoială că acest fapt putea fi corelat cel puțin atît de mult cu atacurile sale polemice împotriva lui Hegel, ca și cu doctrina lui. Acești tineri intelectuali își derivau propriile aspirații mai degrabă din științele exacte. Ei urmăreau cu simpatie și interes înnoirile aduse de Frege și Hilbert în matematică, cercetările lui Poincaré, Lorentz și ale tînărului Einstein în fizica teoretică, scepticismul lui Ostwald, Mach și al altor critici față de un atomism înțeles literal. Toate aceste argumente își aveau baza de susținere într-un gen nou al analizei critice, și tocmai această orientare critică înăuntrul științelor exacte a fost cea care a inspirat neopozitivismul.

Țelurile filozofice ale tinerilor pozitiviști vienezi erau, așadar, cu totul asemănătoare celor ale lui Moore și Russell. Dacă radicalii tineri din Cambridge voiau să reformeze filozofia prin analiză, apoi pentru pozitiviștii logici era vorba de o reînnoire filozofică pe calea generalizării unor metode ce fuseseră deja verificate științific și dovedite a fi valoroase. Filozofia trebuia să fie condusă pe drumul sigur al științei și să fie integrată efectiv cu fizica și biologia într-o „știință unitară" (*Einheitswissenschaft*).[26] Aceasta implica în mod practic reconstrucția, atît a filozofiei, cît și a științelor după modelul disciplinelor axiomatice, matematice, așa cum o arăta, bunăoară, exemplul lui Frege; ca discipline empirice, inductive ale căror generalizări și concepte abstracte puteau fi întemeiate în mod nemijlocit prin raportare la percepție; în sfîrșit, în cazul ideal (și aici au ajuns la aceleași probleme ca și Hertz și Wittgenstein), ca discipline empirice, inductive a căror structură internă era totodată formalizabilă potrivit schemei axiomatice a sistemelor matematicii pure.

Dacă dorim să vorbim deja în acest stadiu de un ingredient autentic pozitivist, atunci acesta venea de la bărbați ca Mach, Avenarius și Vaihinger. Cu deosebire Ernst Mach fusese un fel de naș al pozitivismului logic, dacă nu adevăratul său părinte. Insistența lui asupra primatului experienței și observației, ce caracterizează scrierile sale de fizică ca și pe cele de istorie a științei, era îndatorată din punct de vedere filozofic (cum s-a amintit deja) „fenomenalismului". După Mach, orice afirmații cu privire la o cunoaștere a lumii își primesc justificarea din mărturia simțurilor noastre și această mărturie trebuie să fie redusă la ceva nemijlocit dat în cîmpurile perceptibile individuale corespunzătoare. În acest sens, teoria cunoașterii, dacă nu chiar întreaga știință, era reductibilă la *Analiza senzațiilor* (așa cum sună titlul unei lucrări a lui Mach). Punctul de vedere epistemologic al lui Mach era, ca și cel al lui Hume, „senzualist".

Această din urmă idee a fost, în anii '20, de mare însemnătate pentru filozofii Cercului de la Viena. În căutarea unui punct de plecare epistemologic pentru teoriile lor, ei s-au raportat în zadar la *Tractatus*-ul lui Wittgenstein. Căci deși *Tractatus*-ul furniza structura logică de bază pentru

noul pozitivism, filozofia Cercului de la Viena a putut deveni un întreg coerent abia prin corelarea logicii *Tractatus*-ului cu teoria senzualistă a cunoașterii a lui Mach. Argumentarea *Tractatus*-ului a utilizat conceptul stării de lucruri („atomare") ce trebuia să corespundă „propoziției elementare" a unui limbaj pe deplin analizat și a arătat mai departe în ce fel semnificația propozițiilor complexe poate fi analizată, cel puțin în teorie, din punctul de vedere al funcțiilor valorilor de adevăr — prin raportare la propozițiile elementare (vezi *Tractatus* 5 și urm.). Wittgenstein nu a spus nimic cu privire la felul cum ar putea fi stabilite în realitate „stări de lucruri atomare" și „propoziții elementare". Potrivit înțelegerii pe care o avea atunci cu privire la problemele ce revin logicianului, el a socotit că aceasta nu ar fi îndatorirea sa. În scopul dezvoltării teoriei lor, pozitiviștii logici au remediat această insuficiență. Sprijinindu-se pe doctrina lui Mach și Russell despre „knowledge by acquaintance", ei au echivalat „stările de lucruri" ale lui Wittgenstein cu „datele brute" neîndoielnice, nemijlocite din teoriile cunoașterii ale lui Mach și Russell. „Propozițiile elementare", care au fost indicate de Wittgenstein drept adevărații purtători ai *semnificației*, au devenit în acest fel „propoziții protocol" și prin aceasta adevărații purtători ai cunoașterii în concepția Cercului de la Viena. Fiecare dintre ele reținea un singur obiect al percepției senzoriale, conținutul unei singure senzații, al unui dat senzorial.

În esență, pozitiviștii vienezi, ca și Mach, s-au declarat mulțumiți cu un concept epistemologic fundamental ce este prefigurat, cu modificări relativ mici, deja în conceptul de „impresii" (*impressions*) al lui David Hume. La fel ca și Hume, ei au identificat domeniul „necesarului" și al aprioricului cu cel al „analiticului" și „tautologicului". Prin aceasta ei păreau să stea pe de-a întregul pe linia logică a *Tractatus*-ului. Potrivit acestuia, propozițiile puteau să scape de verdictul „nonsensului" numai dacă sînt, fie propoziții logice — și prin aceasta, firește, în calitate de „tautologii" sau „contradicții" propoziții „lipsite de sens" (vezi *Tractatus* 4.461) dar nu „nonsensuri" (vezi *Tractatus* 4.4611) —, fie propoziții empirice și, prin aceasta, cu sens. În ultimul caz, valoarea semantică a propozițiilor a fost determinată de pozitiviștii logici arătînd că ele pot fi concepute ca relatări despre date reale sau posibile ale percepției, așadar ca „propoziții protocol", sau pot fi reduse la acestea. Calculul formal al *Tractatus*-ului a fost astfel aplicat ca metodă de construcție logică a cunoașterii omenești, cu ajutorul căreia abstracții înalte și enunțuri științifice pot fi derivate din „datele brute", neconceptuale sau ancorate în ele. Dihotomia fundamentală dintre propoziții logice și empirice a fost considerată absolută și exhaustivă. Ceea ce nu poate fi formulat în una dintre aceste forme era o propoziție ce exprima un nonsens. Această secure amenința, ce-i drept, să gonească din domeniul propozițiilor cu sens propozițiile etice (și multe alte propoziții). A fost găsită însă, curînd, o sferă pentru multe dintre expresiile controver-

sate chiar dacă una ce părea învăluită în aerul unei demnități mai mici: ele au fost plasate sub rubrica expresiilor „emoționale" (și nu „cognitive").[27]

Rezultatul a fost o filozofie clară, funcțională, demnă de spiritul lui Gropius, bunăoară, geometrică în liniile ei fundamentale, fără nici o tendință nepozitivistă spre confuzie, o filozofie ca aceea care poate fi găsită în capetele multor oameni de știință. (Pozitiviștii logici citau, apreciind cu plăcere, atacul dur al lui Mach împotriva conceptelor newtoniene ale „spațiului absolut" și „timpului absolut".) Așa a avut loc metamorfoza *Tractatus*-ului, care s-a dezvoltat, pas cu pas, prin *filozofia atomismului logic* a lui Russell spre *construcția logică a lumii* a lui Carnap și mai departe prin lucrarea lui Ayer *Limbaj, adevăr și logică*. Și în ciuda unei duzine de modificări și schimbări de nume ce au urmat, aceleași dihotomii fundamentale (cea dintre faptic și logic și dintre cognitiv și emoțional) și-au păstrat locul lor central și în empirismul logic al zilelor noastre.*

Germenele dezacordului dintre Wittgenstein și Russell exista deja foarte devreme. Și faptul că Wittgenstein a omis să prezinte public temeiurile pentru care respingea interpretarea dată de Russell cărții sale a stimulat doar interpretările pozitiviste concurente. Russell însuși era în ceea ce îl privește mulțumit să vadă că al său calcul al propozițiilor a fost extins ca nucleu al unei noi teorii a cunoașterii. Căci el interpretase deja, în 1914, în conferințele sale de la Harvard despre *cunoașterea noastră asupra lumii exterioare* ideea „faptelor atomare" în sens epistemologic.[28] Un grup de matematicieni, fizicieni și filozofi, mulți dintre ei puternic influențați de Mach și Russell, au ținut din 1922, aproximativ 5 ani de-a rîndul, seminare asupra *Tractatus*-ului și a implicațiilor sale, fără participarea lui Wittgenstein. Acesta căpătase între timp reputația unui om misterios, ce se ține deoparte. Deja în 1924, Moritz Schlick i-a scris și a încercat să aranjeze o întîlnire, dar demersul său a rămas fără nici un rezultat. De fapt cei doi bărbați s-au întîlnit pentru prima dată în primăvara anului 1927 și au început o serie de convorbiri, cele mai multe între Wittgenstein și Waismann dar și cu participarea frecventă a lui Schlick, convorbiri ce au durat pînă în 1932.[29]

În 1927, baza pentru o asemenea cooperare filozofică era deja minată. De la început, asupra acestor întîlniri a plutit un aer de ironie. Soția lui Schlick a relatat mai tîrziu că soțul ei s-a dus la masa de prînz cu Wittgenstein, ce a fost aranjată de Margarethe Stonborough, „cu atitudinea plină de venerație a unui pelerin". Apoi „el s-a întors într-o stare euforică, a vorbit puțin și am simțit că nu ar fi cazul să pun întrebări"[30]. Wittgenstein, pe de altă parte, i-a relatat lui Paul Engelmann, după prima întîlnire: „Ne-am socotit unul pe celălalt drept sminitiți."[31] La rugămintea lui Schlick,

* Prima versiune a acestei cărți a fost scrisă în jurul anului 1970. În prezent s-ar putea cu greu vorbi de „empirismul logic al zilelor noastre" (*n.t.*).

Wittgenstein s-a declarat gata să-l întîlnească pe Carnap și alți membri ai Cercului de la Viena, dar a fost de îndată evident că punctele lor de vedere intelectuale se situau departe unul de celălalt, eventual fără posibilitatea de a se arunca o punte între ele. La început, Wittgenstein nu a manifestat nici o înclinație să discute probleme filozofice cu membrii Cercului de la Viena. În loc de aceasta, el a insistat să le citească poezii, cu deosebire pe cele ale lui Rabindranath Tagore. (Dacă considerăm relația lui cu operele lui Tolstoi, atunci comportarea sa nu va apărea atît de ostentativ dezinteresată cum a trebuit să fie receptată de interlocutorii săi.) Abia cu timpul a cîștigat Wittgenstein destulă încredere pentru a participa deschis la discuții filozofice și chiar atunci acest lucru i-a reușit mai mult cu Schlick și cu Waismann decît cu Carnap și cu alți membri ai Cercului de la Viena, a căror orientare pozitivistă era mai puternică.

Deosebirile dintre ei și Wittgenstein au fost, firește, destul de clare. În cadrul filozofiei matematicii convorbirile au decurs într-un spirit suficient de constructiv, iar cele mai multe discuții care au fost înregistrate de Waismann aparțineau într-un sens larg acestui domeniu. De îndată ce ele se îndepărtau de el apăreau deosebiri radicale de păreri. Odată, de pildă, dezbaterea a ajuns în cîmpul de probleme indicat de termenul „percepție". Schlick a formulat o întrebare ce se încadra bine în tradiția empiristă reprezentată de Locke, Hume și Mach:

> Spuneați că culorile constituie un sistem. Aveți în vedere cu aceasta ceva de natură logică sau empirică? Ce s-ar întîmpla, de exemplu, dacă cineva ar fi închis o viață întreagă într-o încăpere de culoare roșie și ar putea vedea doar roșu? Sau dacă cineva ar avea în întregul său cîmp vizual doar un roșu uniform? Ar putea el atunci să-și spună: Eu văd roșu; dar trebuie să existe și alte culori?

În răspunsul lui Wittgenstein la această întrebare răzbate reprezentarea lui Kant din răspunsul pe care i l-a dat el lui Hume, și anume că orice percepție implică construirea unei judecăți (și, firește, la Wittgenstein, înăuntrul unui „cîmp logic", presupus a exista în mod *a priori* în momentul respectiv)[32]:

> Nu văd roșu, ci văd că azaleea este roșie. În acest sens văd eu de asemenea că ea nu este albastră.
>
> Atît timp cît există o stare de lucruri ea poate să fie descrisă, și atunci culoarea roșu presupune un sistem de culori. Sau roșu înseamnă cu totul altceva, și atunci nu are sens să-l numim culoare.[33]

În timpul acelor ani hotărîtori în care pozitivismul logic al Cercului de la Viena a primit contururi, deci la mijlocul anilor '20, Wittgenstein și *Tractatus*-ul său aveau pentru filozofii și oamenii de știință interesați rangul celei mai înalte autorități. Wittgenstein însuși a rămas însă spectator, și anume unul ce a devenit tot mai sceptic. Pînă la urmă, la începutul anilor '30, el s-a desprins pe deplin de ideile și teoriile pe care alții le socoteau

mai departe drept copii ai spiritului său. În ceea ce îl privea, el spera (pentru a folosi, aici, metafora scării din *Tractatus* 6.54 într-un mod şi mai radical) că prin propoziţiile *Tractatus*-ului, sprijinindu-se pe ele, a reuşit să le depăşească, iar după ce a aruncat scara care i-a folosit pentru aceasta a trebuit să constate consternat că alţii au ridicat-o de pe jos pentru a o fixa o dată pentru totdeauna. Aceasta n-a fost niciodată intenţia lui Wittgenstein. Pozitiviştii logici trecuseră cu vederea dificultăţile veritabile, profund ancorate în limbaj, pe care a vrut să le dezvăluie *Tractatus*-ul. Ei au transformat o argumentare ce era menită să lase în urmă *toate* teoriile filozofice într-o sursă a unor noi teorii, păstrînd totodată în esenţă nesoluţionate dificultăţile originare.

Ar fi uşor să calificăm reacţia lui Wittgenstein faţă de toate acestea ca expresie a temperamentului unui om ce avea caracterul unei primadone. Ar fi însă fals. Se poate specula în legătură cu cele mai diferite motive, dar Wittgensetin a avut, înainte de toate, *temeiuri* ce atîrnau greu pentru a se distanţa de pozitiviştii logici. Dacă ne vom da osteneala de a cerceta aceste temeiuri vom putea înţelege mai bine şi ţelul, punctele tari şi limitele filozofiei Cercului de la Viena. Punctul de vedere principial în controversă poate fi luminat printr-o comparaţie a două perspective diferite asupra filozofiei ştiinţei. Cum s-a spus deja, în *Tractatus* Wittgenstein a trimis la mecanica newtoniană pentru a ilustra concepţia lui asupra formei fundamentale a limbajului descriptiv (vezi *Tractatus* 6.341, 6.342). Această analiză poate fi foarte bine comparată cu „logica teoriilor ştiinţifice", aşa cum a fost aceasta elaborată mai tîrziu de bărbaţi ca Hempel, Carnap sau Nagel.[34] Pentru empiriştii logici una din funcţiile fundamentale ale unei „logici a ştiinţei" este formularea de garanţii epistemologice pentru ştiinţă. Dar pentru Wittgenstein *Tractatus*-ul n-a fost în nici un sens o contribuţie la teoria cunoaşterii sau la teoria ştiinţei. Potrivit punctului său de vedere, orientarea epistemologică a Cercului de la Viena abătea atenţia de la tema propriu-zisă, relaţia dintre limbaj şi lume, şi conducea la acceptarea necritică a unei teorii a limbajului de nesusţinut.

Această diferenţă trebuie să fie cercetată puţin mai de aproape. Potrivit *Tractatus*-ului funcţia unei teorii ştiinţifice formalizate era să ofere o posibilă metodă de „oglindire" (*Abbildung*) a faptelor lumii reale. Aşa cum ştia Wittgenstein din studiul operei lui Hertz, aplicarea oricărui formalism axiomatizat — fie el newtonian, euclidian, russellian sau de altă provenienţă — este în mod necesar problematică. Prezentarea unui asemenea sistem în forma definiţiilor explicite şi a deducţiilor logice este un lucru; un cu totul alt lucru este să se arate posibilitatea aplicării cu succes asupra realităţii ce ne este accesibilă a conceptelor şi categoriilor ce rezultă. Pînă în acest punct, nu exista o deosebire de păreri între Wittgenstein şi pozitivişti. Dar în acest loc apare vechea problemă a teoriei cunoaşterii: avem vreo *garanţie* oarecare că o anumită teorie ştiinţifică este aplicabilă într-un sens

pur şi simplu valid în domeniul corespunzător de fapte? Iar aici spiritele se despart. Mach şi pozitiviştii logici din epoca timpurie porneau de la presupunerea că, în principiu, toate noţiunile abstracte ale unei teorii care are sens pot primi o semnificaţie în cele din urmă interpretabilă în termeni fizici prin corelarea lor cu o serie corespunzătoare de percepţii senzoriale sau observaţii. Concepute în acest fel, enunţurile formalismului abstract vor deveni descrieri, cîştigate pe o cale complicată, ale lumii empirice reale. Prin urmare, într-o ştiinţă cu valoare obiectivă orice termen abstract, general va trebui să fie ancorat într-o serie de propoziţii protocol corespunzătoare, în timp ce termenii simpli folosiţi în înseşi propoziţiile protocol vor fi definiţi „în mod ostensiv", adică prin asocierea lor cu conţinuturile percepţiilor noastre senzoriale nemijlocite.[35]

Iar aceasta a fost un fel de reîntoarcere la Hume, cu conceptele de „date senzoriale" şi/sau „propoziţii protocol" în loc de „impresiile" lui Hume şi redarea lor în limbaj. La Wittgenstein o asemenea doctrină nu îşi avea loc. El argumentase că o teorie axiomatică defineşte doar un ansamblu formal de posibilităţi în „spaţiul logic". Acest ansamblu de posibilităţi — acest „simbolism", această „formă de reprezentare" (*Darstellung*) sau acest „limbaj" — nu putea să fie legat *în mod logic* cu lumea pentru a cărei descriere îl folosim, căci relaţiile logice sînt valabile doar *în cadrul* unui simbolism. Nu există vreun sistem de definiţii autentice cu ajutorul cărora simbolismul newtonian sau orice altă reprezentare simbolică să poată fi transformate *într-o* descriere a lumii care să fie pur şi simplu validă. Dacă *folosim* posibilităţile puse la dispoziţie de o asemenea teorie drept descrieri şi explicaţii ştiinţifice, atunci acest fapt spune neapărat tot atît de mult despre *noi înşine* ca şi despre lume. Wittgenstein spune în *Tractatus*:

> Mecanica lui Newton, de exemplu, aduce descrierea lumii la o formă unitară...
>
> Această formă este arbitrară, căci aş fi putut folosi cu acelaşi succes o reţea cu (alte) ochiuri ...
>
> Diverselor reţele le corespund sisteme diferite de descriere a lumii ... (*Tractatus* 6.341).
>
> Faptul că o imagine (*Bild*) ... poate fi descrisă printr-o reţea de forme date nu spune *nimic* despre imagine. Însă *ceea* ce caracterizează imaginea este faptul că poate fi descrisă complet printr-o reţea determinată de o fineţe *determinată*.
>
> Astfel, nu spune nimic despre lume faptul că ea poate fi descrisă cu ajutorul mecanicii newtoniene; dar probabil ea poate fi descrisă prin această mecanică chiar aşa cum este cazul. Şi acest lucru spune ceva despre lume, faptul că ea poate fi descrisă mai simplu printr-o mecanică decît prin alta (*Tractatus* 6.342).
>
> Mecanica este o încercare de a construi după un plan toate propoziţiile *adevărate* pe care le folosim pentru descrierea lumii (*Tractatus* 6.343).

Am putea spune că dacă Mach s-a sprijinit mai degrabă pe Hume, Wittgenstein s-a sprijinit aici mai degrabă pe Kant, în măsura în care a

repetat mutarea de apărare pe care a făcut-o Kant împotriva lui Hume, este adevărat într-o formă mai degrabă lingvistic-transcendentală, şi nu în una psihologic-transcendentală. Conceptul hotărîtor al „definiţiilor ostensive", cu ajutorul căruia pozitiviştii logici au crezut că au prins legătura dintre limbaj şi lume, a fost o amăgire. Căci, în cele din urmă, legătura dintre limbaj şi lume — sfera semnificaţiilor, a aplicaţiilor, a acelor *modes d'emploi* la care ne referim aici — nu poate să fie obiect al unei conceptualizări formale; ea este un lucru pe care nu îl *demonstrăm* logic şi epistemologic, ci trebuie să îl *stabilim* într-un context de viaţă şi ştiinţific în mod pragmatic.

Ultima formulare cuprinde, fireşte, o anticipare. Ideea „folosirii limbajului" ca ceva creat şi transmis de către oameni va deveni clară şi explicită abia în filozofia sa mai tîrzie, după ce ruptura cu pozitiviştii logici a fost deplină şi a fost înfăptuită în mod evident de amîndouă părţile. Dar argumentele ce l-au condus la această idee nouă aveau, poate, rădăcini mai puternice şi în concepţiile sale mai timpurii decît a fost el singur înclinat să recunoască mai tîrziu. Munca la *Tractatus* i-a făcut clar că relaţia dintre limbaj şi lume nu poate să fie una „logică". Legătura „semnelor simple" sau „numelor" cu „obiectele" lumii reale pe care le denumeau era ceva ce poate fi *arătat* (*gezeigt*) în propoziţie şi prin propoziţie, dar această „explicaţie" nu avea nimic de-a face cu o „definiţie". Relaţia putea fi, fireşte, arătată, dar nu enunţată. Definiţiile leagă doar două *şiruri de cuvinte* unele cu altele. Năzuinţa de a descoperi relaţii formale între cuvinte şi lume, fie prin definiţii ostensive, fie altfel, nu este de aceea acceptabilă. Pentru Mach, dimpotrivă, această năzuinţă a fost fundamentală dacă teoria cunoaşterii urma să ofere ştiinţei naturii garanţiile spre care se năzuia.

Prin aceasta este desemnată o componentă importantă a rupturii dintre Wittgenstein şi pozitiviştii logici. Ei trebuiau să decidă între el şi Mach şi l-au preferat în ceea ce este esenţial pe cel din urmă. (Waismann a fost o excepţie în această privinţă.) Pentru felul în care înţelegeau lucrurile pozitiviştii logici la început, aceasta nu însemna cîtuşi de puţin o respingere a lui Wittgenstein, căci după părerea lor ideile celor doi gînditori puteau fi puse de acord. *Tractatus*-ul îi dăduse pozitivismului, în mod aparent, scheletul logic pe linia lui Frege şi Russell, un schelet ce lipsea, de exemplu, în scrierile lui Auguste Comte. Conceptului de „stări de lucruri atomare" i s-a putut da imediat o interpretare epistemologică, identificîndu-se cu corelatele reale ale „senzaţiilor" lui Mach. Şi o duzină de alte observaţii aforistice din *Tractatus* au putut în acest fel să fie interpretate în mod pozitivist. Indicaţia importantă a lui Wittgenstein cu privire la „imposibilitatea de a vorbi" (*Unaussprechlichkeit*) a relaţiei dintre limbaj şi lume, cu privire la imposibilitatea ca o imagine (*Bild*) să oglindească modul în care ea oglindeşte, acea indicaţie ce se varsă în impresionantă propoziţie finală a *Tractatus*-ului: „Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă", a fost interpretată de membrii Cercului de la Viena cu deosebire în sensul devizei

pozitiviste: metafizicianule, ține-ți gura! Astfel a luat naștere acel sistem hibrid care este pozitivismul logic, un sistem ce pretindea să pună capăt oricărei metafizici, dar care a dezvoltat în loc de aceasta o variantă rafinată a metafizicii lui Hume și Mach în simbolismul lui Whitehead și Russell.

Pentru tinerii intelectuali din Europa Centrală, care crescuseră pe mormanul politic și cultural de cioburi al monarhiei habsburgice, chiar și această înnoire filozofică a fost receptată ca avînd acțiunea eliberatoare a unui curent de aer proaspăt. Și, într-adevăr, aproape patru cincimi din *Tractatus* puteau fi folosite, fără greșeli de interpretare prea evidente, ca o sursă de sloganuri pozitiviste ostile oricăror nonsensuri. În maniera în care au citit-o filozofii cei mai tineri, cartea era o răfuială de mare amploare, de o înaltă calificare profesională și evident definitivă, cu toate superstițiile filozofice, iar propoziția ei finală a fost scrisă pretutindeni pe stindardele lor de oameni tineri ce gîndeau în mod liber.[36] După ce Wittgenstein a fost o dată calificat drept pozitivist, o altă viziune asupra lui se afirma cu greu. Cînd s-a întors din nou la filozofie, începînd cu anul 1928, și s-a apropiat încet de perspectivele celei de „a doua“ filozofii a sa, noul lui stil nu a fost înțeles de către mulți cîtuși de puțin drept o respingere a pozitivismului, ci mai degrabă ca o reconstrucție a concepțiilor sale pozitiviste mai timpurii pe o bază nouă. La sfîrșitul anilor ’40, două articole din revista *Mind* ale lui Brian Farell ce s-au bucurat de mare atenție au caracterizat, bunăoară, noua sa poziție drept „pozitivism terapeutic“, o caracterizare ce l-a supărat în cel mai înalt grad pe Wittgenstein.[37] Potrivit acestei interpretări, era vorba mai departe de a ataca credințe superstițioase, principial indemonstrabile sau/și lipsite de sens, doar că metodele erau altele. Ideea unei reprezentări a ceea ce are sens în limbaj cu ajutorul unei analize în termenii simbolurilor logice a fost abandonată. În loc de aceasta, teoriile filozofice trebuiau să fie diagnosticate ca simptome ale neînțelegerii limbajului nostru cotidian, oarecum ca niște „cerebrosen“, comparabile cu nevrozele ce pot lua naștere din înțelegerea greșită a relațiilor noastre afective.[38]

Departe de a fi pozitivist, Wittgenstein ar fi dorit ca *Tractatus*-ul să fie înțeles într-un cu totul alt fel decît l-a înțeles Cercul de la Viena. În timp ce pozitiviștii logici echivalau ceea ce este mai important cu ceea ce este principial verificabil și declarau ceea ce după *Tracatatus* nu poate fi spus (*das Unsagbare*) ca lipsit de însemnătate, Introducerea și partea finală a *Tracatatus*-ului insistau asupra faptului că numai domeniul a ceea ce nu poate fi spus are o valoare autentică. În acest sens, „ceea ce este mai înalt“ va putea fi recunoscut numai în ceea ce nu pot cuprinde propozițiile veritabile, cu sens ale limbajului nostru. Căci nici un fapt, ce poate fi oglindit printr-o propoziție, nu are vreo pretenție esențială de a deveni obiect al sensibilității noastre morale sau al aprobării noastre estetice. Tăcerea lui Wittgenstein cu privire la „ceea ce nu poate fi spus“ nu era una batjocori-

toare, ca aceea a pozitiviştilor, ci una pătrunsă de veneraţie. Paul Engelmann a reţinut acest fapt:

O întreagă generaţie de discipoli l-a putut socoti drept pozitivist deoarece el avea în comun cu pozitiviştii ceva cu adevărat important: el trasează graniţa dintre ceea ce se poate spune şi lucrurile despre care trebuie să se tacă la fel ca şi ei. Deosebirea stă doar în faptul că pentru pozitivişti nu există nimic despre care trebuie să se tacă. Pozitivistul crede că lucrurile despre care se poate vorbi sînt singurele importante în viaţă. Aceasta constituie poanta lui, şi nimic altceva. *În timp ce Wittgenstein era pătruns de faptul că pentru viaţa oamenilor contează numai lucrurile despre care, după părerea lui, trebuie să se tacă.* [39]

În afară de acestea, reflecţiile lui Wittgenstein cu privire la „stări de lucruri atomare", la „propoziţii elementare" şi la tot ce era legat de aceste concepte nu aveau pentru el implicaţii epistemologice. Atît la Cambridge, ca şi la Viena, *Tractatus*-ul a fost citit, la început, ca elaborare a unui „atomism logic" pentru cunoaşterea lumii exterioare, adică drept ceva de provenienţă russelliană. Trebuie recunoscut că preluarea de către Wittgenstein a expresiei lui Russell „fapte atomare", fără clarificarea simultană a deosebirii în utilizarea acestei expresii, nu a fost înţeleaptă. Şi *Cercetări filozofice (Philosophische Untersuchungen)*, care au fost publicate abia postum, au putut fi înţelese greşit în acelaşi fel. Bunăoară, polemica lui Wittgenstein împotriva ideii unui „limbaj privat" (a unui limbaj ale cărui noţiuni trebuiau să-şi capete semnificaţia direct şi exclusiv din „senzaţii") putea fi citită în mod fals drept critică *epistemologică* a acestei concepţii, potrivit căreia datele senzoriale sînt temelia cunoaşterii noastre.

Dimpotrivă, problema principală a lui Wittgenstein, formulată foarte general, a rămas cea care a fost de la început: problema naturii şi limitelor limbajului, şi nu a fundamentelor cunoaşterii. Ceea ce a propus el era un gen de „filozofie transcendentală", a cărei întrebare filozofică centrală — în opoziţie cu problemele sale de ordin etic — poate fi articulată în termeni kantieni: Cum este *posibil* un limbaj cu sens? Iar în această perspectivă este de asemenea fals să-l vedem ca pe un „filozof al limbajului", în sensul în care sînt G. E. Moore şi filozofii mai tineri din Oxford aparţinînd Şcolii analitice. Wittgenstein s-a ocupat de limbaj şi de rolul său în viaţa noastră; dar el nu a văzut niciodată limbajul drept o temă rezervată exclusiv filozofiei (care ar fi oarecum instanţa competentă pentru această temă). Lexicografia şi lingvistica erau, amîndouă, discipline respectabile, dar nici una nu era în mod special filozofică. Înainte de toate, Wittgenstein credea că nu este îndatorirea filozofului să-l înveţe ceva pe omul de rînd cu privire la sensurile „reale" prin analiza semnificaţiei cuvintelor şi propoziţiilor:

Nu există răspuns de simţ comun la o problemă filozofică. Putem apăra simţul comun împotriva atacurilor filozofilor numai dezlegînd încurcăturile lor, adică vindecîndu-i de tentaţia de a ataca simţul comun. Filozoful nu este un om care şi-a pierdut judecata, un om care nu vede ceea ce vede toată lumea; pe de altă parte,

dezacordul său cu simţul comun nu este nici acela al omului de ştiinţă, care este în dezacord cu vederile grosolane ale omului de pe stradă.[40]

Pentru Wittgenstein limbajul era interesant doar ca element într-un context de cercetare mai cuprinzător. Cercetările asupra limbajului aveau însemnătate filozofică doar într-un context intelectual mai amplu, în acest caz aveau însă o importanţă centrală. Sub acest aspect, Wittgenstein a fost tot atît de puţin un filozof al limbajului ca şi Platon, Kant sau Schopenhauer. Deşi toţi aceştia şi-au pus întrebări cu privire la relaţia dintre „gînduri" şi „lucruri", dintre „limbaj" şi „fapte", dintre „judecăţi" şi „lucruri în sine", dintre „reprezentări" şi „ceea ce este obiect al reprezentării", nici unul nu a socotit aceste întrebări ca fiind pur şi simplu probleme lingvistice, tot aşa de puţin cum a făcut-o Wittgenstein însuşi.

Începînd cu 1929, Wittgenstein s-a ocupat din nou cu filozofia şi a stat într-un contact mai mult sau mai puţin continuu cu colegii săi, filozofii. Punctul său de vedere în momentul cînd a murit — reprezentat cel mai bine în ale sale *Cercetări filozofice* publicate postum în 1953 — pare să aibă *prima facie* puţin în comun cu *Tractatus*-ul. Considerat în mod superficial, *Tractatus*-ul era doar o contribuţie la logica simbolică, în tradiţia lui Frege şi Russell. În opoziţie cu acesta, argumentarea din *Cercetări filozofice* apare mai degrabă drept una orientată empiric, cu ţelul de a demonstra diversitatea uimitoare a utilizării expresiilor limbajului în viaţa omenească. Ea pare să se mişte în mod constant în direcţia antropologiei şi psihologiei, nu în cea a logicii matematice. Această deosebire de suprafaţă este totuşi de natură să inducă în eroare. Waismann a notat o convorbire din 9 decembrie 1931, în care Wittgenstein vorbea despre distanţarea sa crescîndă de analiza logică şi de „dogmatismul" acesteia, ce nu reuşeşte să prindă diversitatea reală a comportării verbale.[41] Şapte luni mai tîrziu, la 1 iulie 1932, Wittgenstein îi spunea lui Waismann:

Neclare în *Tractatus* erau pentru mine analiza logică şi arătarea ostensivă. Eu credeam pe atunci că există „o legătură a limbajului cu realitatea".[42]

În *Tractatus*, el a socotit drept incontestabil că relaţia dintre „semnele simple" (*Tractatus* 3.201) şi „obiectele" cărora le corespund trebuie să se arate nemijlocit (deci această relaţie nu poate fi *enunţată*), şi anume ca o consecinţă ce reiese în mod logic din cerinţa determinării sensului propoziţiei. De aceea el s-a declarat cu uşurinţă satisfăcut cu o analiză formală a limbajului ca reprezentare (*Darstellung*) şi a acordat, prin urmare, prea puţină atenţie operaţiilor de aplicare a unor asemenea reprezentări formalizate în utilizarea efectivă a limbajului. Aşa cum a arătat Hertz, chiar şi în fizică un sistem matematic poate fi aplicat la probleme ştiinţifice care privesc lumea reală dacă noi posedăm totodată proceduri bine definite de corelare a simbolurilor matematice cu mărimi empirice şi rezultate ale măsurătorilor. A fost, aşadar, o greşeală să presupună, în cartea sa mai timpurie,

existenţa unei „legături" între limbaj şi realitate ce se explică oarecum pe sine şi poate fi percepută nemijlocit. Prin contrast cu aceasta, problema hotărîtoare a devenit aceea privitoare la procedurile şi convenţiile cu ajutorul cărora oamenii *stabilesc* relaţii conduse de reguli între limbaj şi realitate.

Pentru a ajunge la un limbaj în care sînt posibile „enunţuri" despre lumea faptelor nu este suficient să ne facem „imagini despre fapte". Expresiile limbajului nostru îşi primesc semnificaţiile lor specifice prin modurile de a acţiona, cu ajutorul cărora le conferim o anumită *folosire* în relaţiile noastre practice unii cu alţii şi cu lumea, adică nu doar prin structura lor internă sau prin caracteristica lor de a „furniza imagini". Aşa stînd lucrurile, în *Tractatus*, în contradicţie cu ceea ce spune în Prefaţă, Wittgenstein nu a „soluţionat definitiv" sarcina filozofică pe care şi-a asumat-o. Soluţia lui mai timpurie a problemei „transcendentale", adică a problemei posibilităţii şi limitelor limbajului, a fost formulată în conceptele unei „relaţii de oglindire" (*Abbildrelation*), o relaţie ce a reprezentat — aşa cum a înţeles acum clar — în cel mai bun caz o metaforă utilă. Acum stătea în faţa sarcinii de a arăta cum orice expresie oarecare a limbajului, fie cu „imagine" sau nu, primeşte semnificaţie în limbaj prin faptul că i se dă o *folosire* în viaţa omenească.

Acesta a fost punctul de plecare pentru cercetările caracteristice filozofiei tîrzii a lui Wittgenstein. Interesul său nu s-a mai îndreptat spre structura formală a limbajului sau spre acea presupusă analogie structurală dintre „propoziţii" şi „fapte". S-ar putea să existe bune temeiuri, bunăoară în fizică, pentru a concepe un fel de reprezentare directă „prin imagini" a fenomenelor; în rest, pare totuşi puţin util să concepem enunţuri ale limbajului drept „imagini ale faptelor". Astfel, Wittgenstein şi-a concentrat acum atenţia asupra limbajului ca parte a *comportării* noastre, asupra *regulilor* pragmatice ce conduc folosirea diferitelor forme de exprimare, asupra *jocurilor de limbaj* (*Sprachspiele*) în cadrul cărora funcţionează aceste reguli şi asupra *formelor de viaţă* (*Lebensformen*) ce conferă, în cele din urmă, sens şi semnificaţie acestor jocuri de limbaj. Nucleul acelei probleme „transcendentale" nu mai era pentru Wittgenstein o problemă a structurii formale a reprezentării lingvistice. El a devenit, în loc de aceasta, un element al „istoriei naturale a omului".[43] Altfel decît Kant, care s-a împotrivit constant oricărei încercări de a coborî discuţia filozofică de la nivelul analizei gîndirii raţionale pure la cel al „purei antropologii", Wittgenstein a ajuns la înţelegerea misiunii filozofiei ca fiind cea a înţelegerii de sine a omului. (Cum obişnuia să spună: „Limbajul — adică limbajul *nostru*".) În ciuda acestei întoarceri cu 180 de grade a perspectivei sale filozofice, problema fundamentală a anilor săi mai tîrzii a rămas aceeaşi cu cea a tinereţii: de a duce la împlinire ceea ce am putea numi sarcinile logice şi etice asumate de către Kant şi Schopenhauer.

Astfel, filozoful în vîrstă de 50 de ani, care ajunsese să-i invite cu insistență pe cei ce îl ascultau să reflecteze mai precis asupra felului cum învață bunăoară copiii forme de comportare (respectiv asupra felului cum le-ar putea învăța într-un mod alternativ) în cadrul cărora limbajul nostru are o funcție practică vitală și, mai departe, asupra confuziilor metafizice ce pot lua naștere atunci cînd numeroasele feluri practice de a funcționa ale limbajului nu vor mai fi deosebite în mod clar, acest filozof a rămas același vienez cultivat care-și începuse în tinerețe drumul său intelectual cu studiul mecanicii lui Hertz și al termodinamicii lui Boltzmann, care mai tîrziu, între 20 și 30 de ani, jucase un rol de frunte în dezvoltarea logicii simbolice și care, la 30 de ani, părăsise filozofia pentru a se dedica altor îndeletniciri omenești mai de preț. În toate schimbările pe care le-a cunoscut, această odisee intelectuală a urmat directivele unui impuls spiritual unitar, aidoma unui compas ce nu se poate înșela. Un om poate urma porunca socratică *Cunoaște-te pe tine însuți* numai atunci cînd înțelege întinderea și limitele propriului său intelect. Iar aceasta înseamnă, mai întîi și înainte de toate, determinarea domeniului și limitelor limbajului, ca cel mai important instrument al înțelegerii omenești.

Wittgenstein a pășit de la început în sfera filozofiei cu o problemă intelectuală și cu o problemă etic-religioasă. Prima stă în relație cu problematica cercetărilor transcendentale ale lui Kant și Schopenhauer, a doua a fost inspirată de Tolstoi și însuflețită de Kierkegaard. Amîndouă aceste complexe problematici au orientat atenția lui asupra problemelor întinderii și limitelor expresiei lingvistice. Iar interesul său pentru această problemă a cunoscut de-a lungul timpului diferite forme.

Mai întîi, ca tînăr student în matematici aplicate, el a crezut că problema poate fi soluționată printr-o generalizare a teoriilor lui Hertz și Boltzmann. Mai tîrziu, el a găsit în logica nouă a lui Frege și Russell un instrument și un simbolism formalizat cu ajutorul cărora a sperat să poată demonstra întinderea și limitele limbajului la nivelul unei generalități apriorice. Produsul acestei idei a fost *Tractatus Logico-Philosophicus*. Atunci cînd Wittgenstein s-a întors în cele din urmă la filozofie, după o pauză de aproape zece ani, el a început să înțeleagă că probleme mai adînci cer ca să se cerceteze, chiar și în matematică, mai puțin structura internă a calculelor matematice și mai mult comportarea condusă de reguli prin care asemenea calcule își primesc relevanța exterioară a aplicării lor posibile. (Acesta este un punct central în convorbirile lui cu Waismann și Schlick.) Și cînd s-a întors, în cele din urmă, la Cambridge, într-o atmosferă filozofică dominată de modelul pe care îl oferea G. E. Moore, el și-a generalizat oarecum încă o dată analiza pentru a arăta în ce fel semnificația, întinderea și limitele fiecărei reprezentări simbolice — de natură lingvistică, precum și matematică — depind de relațiile prin care oamenii se leagă într-un context de viață și comportare mai cuprinzător.

Pentru Wittgenstein cel din anii mai tîrzii, semnificaţia unei expresii este de aceea determinată de activităţile de aplicare a simbolurilor conduse de reguli („jocurile de limbaj") în cadrul cărora este folosită expresia. Iar aceste activităţi de aplicare a simbolurilor conduse de reguli îşi primesc sensul prin raportare la modalităţile culturale fundamentale de acţiune şi organizare („forme de viaţă") în care sînt inserate ca element constitutiv. S-ar putea spune că soluţionarea problemei „transcendentale" iniţiale a lui Wittgenstein constă într-o considerare a tuturor acelor posibilităţi variate de naştere a „jocurilor de limbaj" şi a „formelor de viaţă" şi a graniţelor a ceea ce poate fi spus pe care le marchează ele.[44]

Un aspect a ceea ce face continuitatea gîndirii lui Wittgenstein — alături de prefacere — este vizibil în loialitatea şi înalta apreciere pe care le-a păstrat de-a lungul întregii sale vieţi pentru Heinrich Hertz. Exemplul operei ştiinţifice a lui Hertz a fost cel ce l-a sprijinit în prima lui mare încercare de soluţionare a problemei „transcendentale", pentru a clarifica cu ajutorul lui un exemplu clasic de perplexitate filozofică, şi anume cu ajutorul unui pasaj din Introducerea la *Principiile mecanicii*, un pasaj în care Hertz pune diagnosticul confuziei ce a stat la baza dezbaterilor din secolul al XIX-lea asupra „esenţei forţei" şi a „electricităţii".

> De ce nu întreabă nimeni, în acest sens, care este esenţa aurului sau a vitezei? Ne este, oare, mai cunoscută esenţa aurului decît cea a electricităţii, sau esenţa vitezei mai cunoscută decît cea a forţei? Putem, oare, să redăm în mod exhaustiv esenţa unui lucru, oricare ar fi acesta, prin reprezentările şi cuvintele noastre? În mod sigur, nu. Cred că deosebirea este următoarea: cu semnele „viteză" şi „aur" noi legăm un număr mare de relaţii cu alte semne şi între toate aceste relaţii nu se află contradicţii în măsură să ne afecteze. Aceasta ne ajunge şi nu mai punem alte întrebări. Cu semnele „forţă" şi „electricitate" am acumulat însă mai multe relaţii decît cele ce pot fi puse de acord în mod deplin unele cu altele. Acest lucru îl resimţim drept obscuritate, cerem clarificare şi ne exprimăm dorinţa noastră neclară în întrebarea neclară cu privire la esenţa forţei şi electricităţii. În mod evident însă, întrebarea înşală cu privire la răspunsul pe care îl aşteptăm. Întrebarea nu va primi un răspuns satisfăcător prin cunoaşterea unor relaţii şi conexiuni noi şi mai numeroase, ci prin îndepărtarea contradicţiilor între cele deja cunoscute, aşadar prin micşorarea numărului de relaţii. *De îndată ce aceste contradicţii dureroase vor fi îndepărtate, întrebarea cu privire la esenţă nu va primi răspuns, dar mintea ce nu mai este torturată încetează să pună întrebarea ce nu mai este pentru ea legitimă.*[45]

În anii săi mai tîrzii, Wittgenstein s-a îndepărtat tot mai mult de pozitiviştii logici, care puteau, prin ochelarii lor, să considere *Tractatus*-ul încă drept fundament al sistemului lor filozofic. Acest lucru a fost posibil deoarece ei citeau observaţiile 2.1513–2.1515 („relaţia de oglindire" oarecum ca antenele ... cu care „imaginea atinge realitatea") şi mai ales 3.263 („clarificarea semnificaţiei semnelor primitive") ca referiri la „definiţia osten-

sivă". Dar acest concept nu apare în *Tractatus*, şi cu atît mai puţin s-a gîndit Wittgenstein la ceva de acest fel — în sensul unei întemeieri empiriste a teoriei cunoaşterii. De aceea şi identificarea „propoziţiilor elementare" ale lui Wittgenstein cu aşa-numitele „propoziţii protocol" ale empiriştilor logici (aşadar cu propoziţii ce fixează „date senzoriale") a fost o gravă neînţelegere din partea acestora.[46] Cu cît gîndea Wittgenstein mai mult asupra lucrurilor pe care Moore, teoreticianul datelor senzoriale, Mach şi pozitiviştii logici le presupuneau în mod neproblematic în teoriile lor asupra limbajului, cu atît le găsea mai derutante. Căci cum ar fi trebuit să servească o „explicaţie ostensivă" şi impresia senzorială privată pe care o implică ea drept ancoră definiţională pentru limbaje utilizate în mod real? Şi dacă ele nu puteau satisface această funcţie definiţională, lucru de care Wittgenstein era convins[47], dacă, aşadar, conceptul „definiţie ostensivă" considerat în mod strict era un nonsens, atunci cum ar fi putut fi suprimată influenţa acelui model de gîndire pe care Mach, Moore şi continuatorii lor l-au socotit atît de clar? Wittgenstein şi-a dat seama că el trebuie să caute un alt drum pe care să se poată arăta cum funcţionează *de fapt* limbajul. Nu mai era cu putinţă ca folosirea limbajului şi capacitatea lui efectivă de a se corela cu faptele să fie atribuite acelui domeniu despre care — potrivit *dictum*-ului maiestuos al propoziţiei 7 din *Tractatus* — trebuie „să se tacă". Pînă la urmă Wittgenstein însuşi spusese deja în *Tractatus* o mulţime de lucruri despre relaţia „de oglindire" dintre structurile teoriilor ştiinţifice şi lume (chiar dacă în propoziţii pe care în mod consecvent le-a calificat drept „nonsensuri", vezi *Tractatus* 6.54).[48] Problema era acum de a găsi căi pe care putea fi dobîndită „o înţelegere a modului cum lucrează limbajul nostru" în toate acele nenumărate domenii ale gîndirii, raţionării şi conferirii de semnificaţii, pentru care modelul limbajului ca oglindire nu furnizează nici o explicaţie judicioasă, nici cel puţin una mistică sau de un gen asemănător.

Kant se sprijinise într-un punct corespunzător al argumentării sale antisenzualiste pe o „deducţie transcendentală" şi a dezvoltat teza că numai sistemul nostru preexistent de noţiuni, categorii şi forme ale intuiţiei pure poate oferi o înţelegere *coerentă* a experienţei noastre. Kant nu s-a declarat mulţumit aici cu mai puţin decît o „deducţie", căci el a socotit necesar să izoleze structura de bază a conceptelor noastre raţionale de ceea ce numea „simplă antropologie". În acest sens, nu ar fi, de exemplu, suficient să facem să depindă adevărul teoremei lui Pitagora de faptul empiric pe care îl aplică în procedurile lor practice cotidiene tîmplarii, topografii, proceduri a căror funcţionare garantează relevanţa şi aplicabilitatea geometriei euclidiene. Năzuinţele lui Wittgenstein au fost, în această privinţă, mai modeste. Echivalarea pozitivistă a „necesarului" cu „tautologicul" era, desigur, prea superficială. Tautologiile sînt uşor de produs, noi putem alcătui în mod arbitrar oricît de multe, bunăoară în felul în care Humpty Dumpty

al lui Lewis Carroll găsește după plac oricîte semnificații ale cuvintelor: „Întrebarea ce se pune este pur și simplu cine trebuie să fie, aici, stăpînul, tu sau cuvintele." Aceasta nu atinge cîtuși de puțin întrebarea importantă de ce unele din aceste tautologii sînt evident indispensabile iar altele nu, de ce — potrivit unei vorbe a lui Keats — noi simțim necesitatea unora dintre ele „în pulsul nostru", în timp ce pe altele le putem arunca nepăsători peste bord.

Această problemă nu se rezolvă nici prin faptul că ea va fi transformată, cum face de pildă Moore, într-un fel de ghicitoare: „Este propoziția că *p* este o propoziție necesară ea însăși o propoziție necesară?" Prin aceasta a fost doar pus în umbră faptul că avem aici de-a face cu două genuri de „necesitate", dintre care una poate fi echivalată în mod plauzibil cu „tautologia", în timp ce la cealaltă acest lucru nu merge. (Întrebarea lui Moore ar putea fi exprimată mai bine în forma: „Am putea noi să ne descurcăm fără tautologie sau este ea indispensabilă?") Și nu s-ar fi realizat de asemenea nimic dacă s-ar fi răspuns, în felul lui Quine, că distincția originară dintre „necesar" și „contingent" nu este niciodată aplicabilă, decît eventual în mod întîmplător.[49] Căci întrebarea hotărîtoare este: în ce condiții reale rămîne distincția aplicabilă? Și în ce condiții contingente va trebui să admitem că aplicarea unui concept fundamental (sau caracterul adecvat al conceptului de relație „necesară") devine îndoielnică? Este vorba de clarificarea împrejurărilor contingente, a „faptelor antropologice", așa cum le-a numit Kant, ce sînt presupuse deja o dată cu adoptarea categoriilor și conceptelor noastre reale. În acest fel, tema centrală care l-a preocupat tot timpul pe Wittgenstein a deplasat interesul lui de la problemele sintaxei și semanticii formale spre acel teritoriu al „pragmaticii" și al psihologicului de care pozitiviștii empiriști logici s-au delimitat întotdeauna, calificîndu-l drept ceață intelectuală lipsită de contururi.

În această a doua fază a activității sale filozofice, stilul de exprimare al lui Wittgenstein nu a fost mai puțin idiosincrasic decît înainte. Nu li se poate reproșa celor ce nu au auzit niciodată lecțiile sale că ei nu înțeleg despre ce este vorba. În timp ce în *Tractatus* el a ajuns în cele din urmă la mit, acum el recurge la parabole și pilde. Două exemple tipice vor fi reconstruite, aici, din memorie:

> Să presupunem că un copil mic, care se jucase afară, fuge în casă, apucă robinetul de apă și strigă: „apă, apă" — un cuvînt pe care l-a auzit pentru prima dată cu o zi mai înainte. Și acum cineva se întreabă: „Ne povestește, oare, copilul ceva ori ne arată că a învățat semnificația acestui cuvînt sau dorește să bea ceva?" Ce trebuie să facem? Și trebuie să existe pentru această întrebare doar un răspuns, răspunsul *corect*?

Și de asemenea:

> Să presupunem că un antropolog întîlnește membrii unui trib, al cărui limbaj nu îl înțelege, atunci cînd ei taie bucăți de pînză cu dungi longitudinale și le

schimbă pe cuburi de lemn, iar atunci cînd cuburile sînt înmînate pronunţă, întotdeauna în aceeaşi succesiune, sunetele „eena", „meena", „mina", „mo" şi altele. Şi să presupunem că el descoperă că acest schimb are loc întotdeauna în acelaşi fel, fie că este tăiată o singură bucată de pînză sau că ea este îndoită în două. Ce concluzie trebuie să tragă antropologul? Va trebui el să presupună că tribul măsoară pînza numai după lungimea ei, ce este măsurată considerînd dungile, ori că aceia care preiau şi vînd doar bucăţi de pînză neîndoite sînt pungaşi?; sau că modul de calcul al tribului are o altă structură decît cel care este al nostru?; sau că „eena, meena, mina, mo" nu sînt totuşi cuvintele lor pentru unu, doi, trei, patru?; sau că aici nu este vorba de un schimb comercial, ci de un gen de ritual? sau că noi nu avem nici o posibilitate eficientă de a decide între aceste alternative?[50]

Aceste mici istorisiri, ce culminează în întrebarea finală, aveau toate acelaşi efect cu caracter general. Ele îl împingeau pe ascultător într-un colţ din care putea scăpa doar într-un singur fel, şi anume mărturisind că aplicabilitatea sau inaplicabilitatea anumitor categorii şi concepte în practică depinde întotdeauna de decizii anterioare ale oamenilor şi că asemenea decizii au devenit pentru noi o a „doua natură" dintr-un motiv sau din două motive diferite. Fie alegerea în discuţie a fost făcută deja demult în dezvoltarea culturii noastre şi rezultatele ei s-au păstrat în tradiţia noastră conceptuală deoarece nu au intervenit nici un fel de temeiuri pentru a o contesta. Fie ne-am deprins, în virtutea obişnuinţei, să folosim o expresie în mod convenţional şi nu într-un alt fel pe care îl putem concepe, astfel încît nu punem în discuţie această folosire decît dacă o întîmplare neprevăzută ne constrînge să reflectăm asupra ei. Sau, în cele din urmă, şi acesta este cazul cel mai răspîndit, particularitatea conceptuală problematică reflectă decizii ce au fost luate la încrucişări de drumuri uitate ale evoluţiei conceptelor, hotărîri ce constituie în acelaşi timp vechi tradiţii ale istoriei culturii, ca şi paşi mai timpurii ai învăţării individului în dezvoltarea sa intelectuală şi lingvistică.

Dacă reconstruim întrebarea ce ar fi putut să apară în asemenea puncte de bifurcaţie ale evoluţiei conceptelor, atunci ne vom da seama de obicei (fireşte, nu în mod necesar) că în împrejurările date nu apare drept plauzibil şi natural — chiar drept cel mai adecvat scopului — că practica noastră cotidiană de utilizare a conceptelor s-a format în acest fel şi că ea nu este de aceea ceva de care ne putem pur şi simplu „dispensa". Prin aceasta am făcut tot ceea ce este posibil pentru a ne conforma cerinţei lui Kant cu privire la o întemeiere „transcendentală" a „sinteticului *a priori*". Noţiunile şi categoriile pe care le folosim de fapt pot să nu constituie singura temelie posibilă sau consistentă pentru o experienţă a lumii concludentă, susceptibilă să fie descrisă. Dar ele reprezintă un sistem legitim, complex, bine echilibrat care rezultă dintr-o suită de decizii ce se înlănţuie, decizii din care nici una nu ar fi putut să decurgă altfel în contextul real în care au fost luate fără asumarea anumitor dezavantaje. A cere mai mult decît acest

lucru înseamnă a înțelege greșit constituirea și construcția limbajului nostru.

În prezentarea și interpretarea acestor pilde și parabole, Wittgenstein s-a îndepărtat de fapt mai puțin de poziția sa filozofică mai timpurie din *Tractatus* decît se presupune de cele mai multe ori. Căci asemenea istorisiri inventate nu reprezintă nimic altceva, cum spunea el însuși, „decît o cercetare a unor lucruri de mult cunoscute“[51]. În acest fel el îi punea pe ascultătorii săi în situația de a reflecta asupra implicațiilor modului cum foloseau ei limbajul, implicații ce nu pot fi afirmate explicit fără a le aplica deja și a ajunge astfel în contradicție cu țelul de a le descrie într-un mod *liber de presupoziții*. Nu există o legătură ușor accesibilă vederii între limbaj și lume; și totuși diversitatea relațiilor stabilite de către oameni între ele este ceva ce poate fi mai degrabă arătat decît enunțat. Obiect al învățării poate fi această legătură numai prin comunicare indirectă. Ceea ce au realizat povestirile lui Tolstoi pentru „ceea ce nu poate fi spus“ în etică realizau pildele lui Wittgenstein pentru ceea ce nu poate fi spus în filozofia limbajului. Wittgenstein credea că el putea transmite ceva altuia despre viața reală, în filozofie, ca și în etică numai pînă la punctul în care acesta începea el însuși să vadă despre ce este vorba. A formula rezultate explicite destinate altuia este un nonsens.

Trecerea lui Wittgenstein de la teoria formală a *Tractatus*-ului la analiza neformală a „jocurilor de limbaj“ nu a rupt legăturile lui lăuntrice cu moștenirea krausiană a atitudinii sale intelectuale. Argumentarea din *Cercetări filozofice* trebuie să fie citită, tot așa, prin raportare la fundalul cultural-istoric al anilor săi vienezi timpurii, ca și cea din *Tractatus* (lucru indicat deja în mod izbitor de motoul din Nestroy al *Cercetărilor*). Conceptul central al „formelor de viață“, ca temelia pe care „jocurile de limbaj“ își primesc semnificația, are o nuanță clară ce aduce aminte de Loos. Acesta a atras atenția mereu asupra faptului că configurația exterioară a unui obiect de întrebuințare trebuie să fie determinată de „forma culturală“ înăuntrul căreia el are de îndeplinit o funcție, astfel încît prefacerea stilului și a *design*-ului trebuie să fie justificată de schimbări în felul nostru de viață și nu invers: „Forme noi? Ce neinteresant. Este vorba de spiritul nou. Acesta face chiar din noile forme ceea ce ne trebuie nouă, oamenii noi.“[52] Însăși noțiunea „forme de viață“ avea o circulație ușor de remarcat în cultura vieneză (deși pare potrivit să indicăm aici că ea apare deja cu un secol mai înainte, la Goethe și Schleiermacher). Deja în 1904, Adolf Loos scria într-un „autodenunț“ din revista *Zukunft* a lui Maximilian Harden că generația modernă trebuie „... să creeze din formele de viață, nu cu ajutorul formelor de viață“.[53] Atunci cînd, în 1911, Karl Kraus și-a tipărit încă o dată în revista *Die Fackel* vestita și controversata lui scriere *Heine und die Folgen* (*Heine și urmările*), el i-a adăugat un Cuvînt înainte în care spunea:

Ceea ce s-a îndrăznit aici nu este o evaluare a poeziei lui Heine, ci critica unei forme de viață în care și-a găsit, o dată pentru totdeauna, locul și hrana strălucit de sărăcăcioasă tot ceea ce este necreator.[54]

Un scriitor vienez, pe atunci însemnat și totuși astăzi aproape uitat, Otto Stössl, prieten al lui Karl Kraus, a scos în 1914 un volum de eseuri ce poartă titlul *Lebensform und Dichtungsform* (*Formă de viață și formă poetică*).[55] Articolele au fost în parte tipărite deja în *Die Fackel* și ar fi putut tocmai de aceea să fi fost cunoscute cititorului lui *Die Fackel* care fusese Wittgenstein. Una dintre operele cele mai încununate de succes ale literaturii neokantiene populare ce apăruse în 1914 în Germania a fost o contribuție la teoria stilului a lui Eduard Spranger. Din această lucrare s-au vîndut pînă la sfîrșitul anilor '20 deja 28 000 de exemplare. Titlul cărții sună simplu, *Lebensformen* (*Forme de viață*). O carte cu același titlu, scrisă de W. Fred, a fost discutată de către Hugo von Hofmannsthal, în 1911, în revista *Der Tag*.[56] Ca vienez, Wittgenstein trebuia să inventeze această expresie tot atît de puțin cît ar trebui să fie inventat astăzi unul din locurile comune culturale curente. Conceptul „Lebensform“ a fost în Viena anilor '20 o parte a formei de viață intelectuale.

Și totuși o dată în plus utilizarea pe care a dat-o Wittgenstein acestui concept a fost într-un grad înalt originală. Kant argumentase că toate gîndurile, percepțiile și experiențele noastre sînt subordonate unui sistem unic, coerent de noțiuni, categorii și forme ale intuiției, că aceste „forme raționale“ ar fi întrucîtva constrîngătoare pentru gîndirea și acțiunea rațională. Teoreticienii stilului de influență neokantiană au alăturat acestei perspective un adaos semnificativ. Ei au negat că ar exista o singură structură, una univocă și universală, care ar fi constrîngătoare pentru întreaga gîndire, în toate domeniile și culturile, și ar putea fi exprimată într-un sistem general de principii, ca bază pentru judecăți sintetice *a priori*. Cei ce gîndesc și acționează își structurează mai degrabă experiențele în multiple feluri caracterizate prin diferite sisteme de principii regulative. Fiecare din aceste structuri diferite contează drept „constrîngătoare“, iar adevărurile „sintetice *a priori*“ ce reprezintă expresia lor sînt importante și aplicabile doar în cadrul domeniului formei de viață căreia îi aparțin.

Astfel, deja în jurul anului 1920, oameni ca Spranger susțineau că formele de viață sînt cadrele de referință fundamentale pentru filozofie și că noțiunile noastre fundamentale și formele noastre de gîndire își cîștigă însemnătatea și aplicabilitatea prin relațiile lor cu aceste forme de viață și forme culturale. A rămas totuși neclar cum ar trebui gîndite aceste relații. Spranger a socotit că sistemele raționale alternative ar fi expresia unor forme de viață intelectuale alternative. „Spiritul militant“ bunăoară corespunde unui anumit sistem de principii regulative, „spiritul contemplativ“ altuia, iar „spiritul artistic-creator“ unui al treilea. Sisteme alternative de principii regulative definesc astfel stiluri de gîndire diferite, iar acestea

oglindesc, la rîndul lor, diferite forme ale stilului de viață. În această chestiune, analiza lui Spranger a rămas deosebit de superficială și accentuat circulară. Care ar fi, ne-am putea întreba, deosebirea semnificativă dintre stilul de viață „militant" și „contemplativ"? Putem oare să prindem această distincție fără a trebui să facem apel, drept criteriu definitoriu, la principiile regulative corespunzătoare?

Cînd citim scrierile teoreticienilor stilului ne găsim întotdeauna în vecinătatea sugestivă a acestei tautologii ce privește principiile. Și simțim lipsa sensibilității pentru dimensiunea autentic „antropologică", pe care a conferit-o Wittgenstein prezentării sale a „formelor de viață". În *Cercetări filozofice*, diferitele forme de viață — toate stilurile posibile de gîndire, de caracter, de limbaj — nu sînt simple scheme abstracte. Wittgenstein ne cere mai degrabă să vedem cît de multidimensional este structurată de fapt viața noastră, că lucrurile sînt și trebuie să fie într-un fel sau altul dacă conceptele noastre fundamentale (ca „demonstrație", „timp", „senzație") trebuie să aibă semnificațiile pe care ele le au într-un mod ce poate fi probat pentru oamenii care le folosesc. În acest fel, prin *Cercetări filozofice*, putem cel puțin începe să vedem cum este cu putință să se depășească discuția abstractă asupra unor stiluri de viață schematizate și să se evidențieze caracteristicile reale ale vieții omenești pe care se sprijină valabilitatea noțiunilor de bază, a categoriilor și a formelor de gîndire. Ca și în *Tractatus*, direcția de înaintare în această chestiune va deveni clară numai dacă vom lăsa la o parte empirismul lui Mach și al lui Russell și vom vedea problemele lui Wittgenstein din perspectiva unei tradiții „transcendentale", o tradiție ce merge înapoi pînă la Kant. Într-o anumită privință abandonarea de către Wittgenstein a reprezentării sale mai timpurii potrivit căreia limbajul are o legătură cu realitatea ce este evidentă a avut consecințe ironice. În *Tractatus*, el s-a bazat pe distincția lui Russell între forma „aparentă" și forma „logică reală" a propoziției și și-a justificat, prin raportare la această distincție, observația 4.0031 că orice filozofie ar fi „critică a limbajului" — „ce-i drept nu în sensul lui Mauthner". O dată cu renunțarea la ideea unei legături directe, în jurul anului 1929 sau puțin mai tîrziu, el a abandonat și distincția russelliană dintre forma logică „aparentă" și cea „reală". În acest fel, el s-a apropiat mult mai mult de poziția lui Mauthner decît mai înainte. Ce-i drept, Wittgenstein împărtășea tot atît de puțin scepticismul lui Mauthner ca și oricare dintre celelalte consecințe ce rezultau pentru Mauthner din premisa unui nominalism radical în ambalaj machist. Cu toate acestea, scrierile mai tîrzii cît și textele dictate de Wittgenstein, în calitatea lor de critică filozofică generală a limbajului, au preluat multe poziții și argumente ce apăruseră la Mauthner deja în 1901, bunăoară punctul de vedere că regulile unui limbaj se aseamănă cu regulile unui joc[57] și că însuși cuvîntul „limbaj" este un termen general, abstract pe care trebuie oarecum să-l desfacem în elementele sale componente dacă acordăm aten-

ție *folosirii* reale a expresiilor limbajului în contextul diferitelor culturi.[58] „Analiza logică a structurii" din *Tractatus* a fost, în cele din urmă, doar o metaforă de care Wittgenstein, cu privirea ațintită asupra unor țeluri filozofice mai cuprinzătoare, avuse nevoie pe atunci. Și, ca un cunoscător și admirator al lui Kraus și Loos, nu i-a venit greu, așa cum rezultă din autocritica lui ascuțită de mai tîrziu, să înlocuiască punctul de vedere pe care îl depășise cu un altul, un punct de vedere din perspectiva căruia s-a trecut peste „forma logică", iar „semnificația" a putut fi legată nemijlocit de conceptele de „folosire" și „formă de viață".

Vom fi în curînd în situația de a ne lărgi perspectiva și de a cîntări în ce măsură oglindesc prefacerile ce au avut loc în filozofie din 1920 încoace, caracteristici mai cuprinzătoare ale evoluțiilor culturale și sociale și sînt totodată oglindite de ele. Mai întîi însă, diferența dintre cele două poziții fundamentale în filozofia lui Wittgenstein ne oferă prilejul de a formula o ultimă întrebare; o întrebare în raport cu care, privind înapoi, pretenția lui inițială de a fi oferit în *Tractatus* soluția „irevocabilă și definitivă" a problemelor filozofice trebuie să fie pusă la îndoială. Tehnicile formale ale analizei, tehnici pe care Wittgenstein le-a preluat de la Frege și Russell și le-a dezvoltat mai departe, i-au dat în mod evident mijloacele de a indica „ceea ce nu poate fi spus" nu numai în identitatea de structură a limbajului și a lumii — în „legătura" lor — ci și în ceea ce privește valorile. Și trebuie să cumpănim, aici, în ce măsură, o dată cu distrugerea fundamentelor concepției sale mai timpurii despre limbaj și logică, Wittgenstein ar fi putut să suprime și bazele concepției sale *etice*.

Am spus, la început, că cele două probleme ale lui Wittgenstein, cea a posibilității „reprezentării" în genere și cea a „eticului", stăteau ce-i drept în corelație, dar trebuie să fie distinse. Consecințele *Tractatus*-ului avuseseră în mod vădit meritul de a fi rezolvat ambele chestiuni. Căci fixarea cu mijloace formale a limitelor limbajului a împins întregul domeniu al eticii, al valorilor și a „ceea ce este mai înalt" dincolo de limitele a ceea ce poate fi spus și a întărit astfel concepția kierkegaardiană a lui Wittgenstein. După 1930, el s-a menținut pe același punct de vedere etic[59], dar acum într-un context filozofic nou. Și nu este cu totul clar dacă noua lui reprezentare asupra limbajului putea să ofere mai departe baza concepției sale etice, așa cum a fost aceasta fixată în *Tractatus*. Wittgenstein a respins și mai tîrziu etica filozofică a unor bărbați ca Schlick și Moore drept „raționalistă". El a rămas fidel concepției potrivit căreia „esența binelui nu are nimic de a face cu faptele și de aceea nu poate fi explicată prin nici o propoziție"[60]. Dar acest argument în favoarea unei separări absolute a faptelor și valorilor a fost întemeiat în mod hotărîtor pe posibilitatea corespunzătoare a unei despărțiri clare și univoce a folosirii limbajului în vederea „oglindirii prin imagini" sau a folosirii „poetice" a limbajului. Lectura convorbirilor pe care le-a purtat Wittgenstein cu Waismann și Schlick, în anii 1929 și 1932,

arată că dezvoltarea gîndirii lui Wittgenstein spre punctul său de vedere mai tîrziu i-a creat greutăți de un fel nou legate de tema „etică".

Într-un anumit loc, el întreabă, de exemplu: „Este vorbirea esențială pentru religie?" Iar răspunsul său pare, la prima vedere, să anticipeze concepția principială de mai tîrziu asupra limbajului ca parte a unui mod de a acționa:

> Pot să-mi închipui foarte bine o religie în care nu există dogme, în care, prin urmare, nu se va vorbi. Esența religiei nu poate în mod evident să aibă ceva de a face cu faptul că se vorbește sau, mai degrabă, atunci cînd se vorbește această vorbire este ea însăși o parte a acțiunii religioase, și nu teorie.[61]

Din aceasta s-ar putea conchide că jocurile de limbaj ale religiei își primesc semnificația prin raportare la formele de viață religioase ale căror părți sînt. Dar Wittgenstein continuă astfel:

> Nu este vorba, așadar, cîtuși de puțin despre faptul dacă cuvintele sînt adevărate, false sau constituie nonsensuri. Vorbirea religioasă nu reprezintă nici o parabolă (*Gleichnis*); căci dacă ar reprezenta așa ceva ea ar putea fi exprimată și în proză.

Aici folosirea cuvîntului „Gleichnis" este inspirată mai degrabă de concepția mai timpurie a lui Wittgenstein asupra limbajului, o concepție îndatorată încă noțiunii sale de „reprezentare" (*Darstellung*) decît bunăoară unei presimțiri a „semanticii comportării" din *Cercetări filozofice*. Wittgenstein pune în contrast, ca și mai înainte, în mod foarte clar limbajul religios, respectiv poetic (limbaje ce nu oglindesc) cu limbajul descriptiv obișnuit (care în mod evident oglindește). Mai tîrziu, el va trebui totuși să generalizeze interpretarea comportamentală a „semnificației" și să avertizeze împotriva presupunerii că determinări ale limbajului ca adevărul, falsitatea sau calitatea de a avea semnificație ar putea fi întemeiate prin statutul lor de parabolă; potrivit argumentării sale mai tîrzii, *toate* expresiile limbajului au mai degrabă o semnificație dacă și întrucît sînt părți componente ale modurilor de a acționa ale oamenilor. O dată cu realizarea acestui ultim pas al gîndirii, el a abandonat în mod evident acea separare absolută și necondiționată dintre exprimări propriu-zise, cu conținut descriptiv (limbajul ca imagine și ca parabolă) și limbajul ritual sau limbajul ce are efecte în viață (limbajul ca acțiune). Și, în același timp, acest ultim pas conducea tocmai la eliminarea criteriului delimitării dintre fapte pe care limbajul le poate exprima și valori „transcendentale" ce trebuie să rămînă inexprimabile.

În această ultimă fază a evoluției sale filozofice, Wittgenstein nu mai avea vreun argument puternic împotriva punctului de vedere că etica și religia cuprind propriile lor forme de viață și că în cadrul acestor forme de viață jocurile de limbaj etice și religioase „pot fi jucate" într-un mod ce are sens (și pot să fie chiar adevărate sau false), ca și orice alte jocuri de lim-

baj. Cel puțin el nu mai este în stare să-și sprijine concepția individualistă asupra eticii prin raportare la o separare netă a ceea ce poate fi spus și a „transcendentalului". Din convorbirile și lecțiile sale asupra credinței religioase devine clar că el a rămas pînă la urmă tot atît de nedumerit cu privire la esența discursului religios cum a fost întotdeauna. Dar scrierile lui din anii mai tîrzii ating acest domeniu doar prin observații izolate, uneori în exprimări curioase, în paranteze („teologia ca gramatică").[62] Ele nu oferă un răspuns explicit la întrebarea hotărîtoare dacă discursul etic sau religios nu utilizează un sistem legitim de jocuri de limbaj. Între timp, mulți teologi moderni sînt gata să conceapă vorbirea religioasă drept o componentă a acțiunilor religioase și să ia astfel felul de a gîndi de mai tîrziu al lui Wittgenstein ca bază a unui contraatac teologic îndreptat împotriva pozitiviștilor.[63]

Este destul de clar că schimbarea perspectivei filozofice a lui Wittgenstein a însemnat pentru el doar o continuare cu alte mijloace a intenției sale intelectuale mai timpurii: ea nu l-a condus cu adevărat la abandonarea vechiului său individualism etic. Nu putem, prin urmare, decît presupune cum ar fi sunat răspunsul său dacă acest individualism al său ar fi fost pus de cineva în mod insistent în fața întrebării cu privire la justificarea formelor de viață și jocurilor de limbaj „etice". S-ar fi putut stărui, oare, pe fundalul principiilor sale mai tîrzii, asupra faptului că posibilitatea de a înțelege cuvinte ca „bine" sau „corect" (în sens absolut) depinde de acceptarea unor jocuri de limbaj și forme de viață comune, în cadrul cărora ele sînt folosite în mod obișnuit și doar prin intermediul cărora putem înțelege în mod reciproc înclinațiile, deciziile și scrupulele noastre, în aceeași măsură în care se întîmplă și în cazul altor expresii ale limbajului? Punctul său de vedere mai tîrziu implică oricum că noțiunea lui de „valoare" se sprijină, chiar și în ceea ce privește semnificația sa, pe existența anumitor forme de comportament „raportat la valori", forme ce sînt conduse de reguli și pot fi ușor recunoscute. Sub acest aspect, filozofia mai tîrzie a limbajului a lui Wittgenstein nu putea, în principiu, nici să justifice, nici să infirme o separare deplină a sferei valorilor și a faptelor. Poate că, în acest punct, el ar fi răspuns făcînd o distincție între „sensul" judecăților etice și „conținutul" lor (sau ceva asemănător) și l-ar fi atribuit pe cel din urmă acelui domeniu în mod esențial privat ce nu are de-a face cu sensul (lingvistic) legat în mod necesar de criteriile intersubiective accesibile și se sustrage de aceea unei discuții cu privire la „adevărul" sau „valabilitatea" lor. Poate chiar și argumentele împotriva posibilității unui „limbaj privat", ce joacă un rol însemnat în scrierile mai tîrzii ale lui Wittgenstein, ar fi putut avea, pentru el personal, o dimensiune etică neexprimată (și iarăși inexprimabilă). În această privință pot fi formulate doar presupuneri. Oricare ar fi putut fi însă implicațiile stricte ale concepțiilor sale mai tîrzii, este sigur că dihotomia fapte–valori a rămas pentru el de mare însemnă-

tate, ca şi mai înainte, de fapt de o însemnătate mai mare decît orice argument filozofic special ce ar fi putut fi produs pentru confirmarea sau justificarea ei.

Ce stătea, aşadar, pentru el în spatele acestei dihotomii? Putem noi, oare, să pătrundem prin ea spre un strat mai adînc al gîndirii lui Wittgenstein? Din perspectiva filozofiei, această separare a valorilor de toate problemele privitoare la fapte a fost în mod evident sfîrşitul drumului. Există însă indicii, cu deosebire în scrisorile către Engelmann, că pentru Wittgenstein personal această opoziţie ireductibilă mai avea un temei. Aceste indicii pot fi urmărite din două puncte de vedere: unul psihologic şi unul sociologic. Aceasta înseamnă că putem fie să considerăm mai de aproape personalitatea lui Wittgenstein, fie cadrul istoric în care s-a dezvoltat gîndirea lui. Sub aspect psihologic se pot spune mai întîi, în orice caz, următoarele: indiferent de faptul dacă Wittgenstein a putut produce sau nu o altă justificare principială a distincţiei fapte–valori, lui nu i-a reuşit în orice caz să stabilească *în viaţa lui personală* o armonie satisfăcătoare între cele două domenii. În scrisorile către Engelmann, el exprimă de mai multe ori intenţii de sinucidere. Wittgenstein scrie în mod repetat, pe un ton de dezgust faţă de sine însuşi, despre propria sa „indecenţă" (*Unanständigkeit*) şi el se referă la nevoi sentimentale pe care nu putea nici să le reprime, nici să le sublimeze. În 11 octombrie 1920 el scria:

> Sînt acum învăţător, şi anume într-un colţişor foarte frumos şi mic, se numeşte Trattenbach (lîngă Kirchberg an Wechsel, Austria inferioară). Munca în şcoală îmi prelungeşte bucuria şi ea îmi este indispensabilă, căci altfel în mine se descătuşează toţi dracii. Ce plăcere mi-ar face să vă văd şi să vă vorbesc!!!!! Multe s-au întîmplat; am întreprins unele operaţii care au fost *foarte* dureroase, dar au decurs bine. Aceasta înseamnă că într-un loc sau altul îmi lipseşte cîte un membru, dar mai bine cîteva membre mai puţin iar cele care îţi rămîn să fie sănătoase.[64]

Oricare ar fi motivele, luptele lăuntrice continuau. În 1925, Wittgenstein scrie din nou: „Bine nu mă simt, dar nu fiindcă murdăria mea îmi dă de furcă, ci în murdărie."[65] Şi încă în 1937, el scrie de la Trinity College din Cambridge: „Dumnezeu ştie ce se va întîmpla cu mine."[66]

A căuta însă ultimul temei al problemelor de ordin intelectual ale lui Wittgenstein în temperamentul său ar conduce doar la speculaţii puţin folositoare şi neproductive. (Chiar el îi scrie, în vara lui 1925, din Anglia, lui Engelmann: „Dar cum aş putea să pretind să mă înţelegeţi cînd eu însumi abia dacă mă înţeleg.[67]) În loc de aceasta, pare mai potrivit să evocăm încă o dată problemele sociale şi culturale de care ne-am lovit în capitolele anterioare, adică acele aspecte ale vieţii şi ale fundalului biografic ale lui Wittgenstein care fac din el o figură atît de reprezentativă ale ultimelor zile ale Austro-Ungariei. Individualismul extrem al lui Wittgenstein trebuie văzut, aşadar, pe fundalul culturii şi societăţii burgheze ale Vienei sfîrşitului secolului al XIX-lea, tot aşa cum cel al lui Kierkegaard poate fi înţeles

ca reacţie faţă de sterilitatea societăţii protestante în prima treime a secolului al XIX-lea.

Acolo unde caracteristicile societăţii lasă loc pentru recunoaşterea şi discuţia publică a problemelor morale colective şi unde structura socială este destul de flexibilă şi susceptibilă de prefaceri pentru a reacţiona faţă de aceste reflecţii, un punct de vedere fără compromis cum a fost cel adoptat de Wittgenstein faţă de problema separării faptelor şi valorilor trebuie să apară drept paradoxal. Acolo unde nu există o astfel de libertate, pretenţiile unui individualism extrem vor fi mai plauzibile. Dacă societatea şi cultura în care a crescut Wittgenstein nu au oferit şanse mai bune pentru o discuţie raţională asupra moralei şi valorilor decît cele pe care le constatase, de exemplu, Karl Kraus, atunci temeiurile mai profunde ale separării valorilor şi faptelor la Wittgenstein erau situate mai puţin în capriciile individuale ale temperamentului său, cît mai degrabă în acele fenomene ale ambianţei sale sociale largi ce au condus la deplina înstrăinare de societate a atîtor intelectuali burghezi demni de luat în seamă. Dacă pentru bărbaţi cum a fost Kraus şi Wittgenstein domeniul valorilor a fost separat atît de net de cel al faptelor şi a fost apărat împotriva acestora din urmă, aceasta reprezenta şi o luare de poziţie faţă de pietrificarea *formei de viaţă* a păturii de sus a clasei mijlocii din Kakania. Modul de viaţă vienez, la începutul secolului XX, prezenta, pe de o parte, faţada decorativă a unui amestec, cu efecte distructive în ambele direcţii, al vieţii practice cu formele estetizante sau moralizante; nu oferea însă, pe de altă parte, un for public recunoscut în care ar fi fost posibilă discutarea serioasă a problemelor etice şi estetice. Cel ce pătrundea sensul adînc al problematicii etice le putea face loc doar în lumea privată a vieţii sale personale. (Tocmai în acest sens, Karl Kraus a calificat o dată campania lui publică radicală din *Die Fackel* drept „publicarea jurnalului meu".)

În ce măsură mai era aceasta situaţia după prăbuşirea imperiului habsburgic şi a posesiunilor dinastice ce ţinuseră reunite părţile imperiului? Fără îndoială că bărbaţii care au întreprins în jurul anului 1920 construcţia unei Austrii noi, democratice, liberă de ceea ce împovărase imperiul, au trecut la înfăptuirea misiunii lor pătrunşi de speranţe idealiste. Şi de asemenea artiştii şi muzicienii, arhitecţii şi poeţii epocii interbelice au crezut în mod sigur că au putut să-şi elibereze mijloacele şi tehnicile lor noi, revoluţionare de convenţiile artificiale ale epocii dinainte de 1914. De aceea trebuie să ne întrebăm, acum, în ce măsură reconstrucţia culturală şi socială ce a urmat prăbuşirii dinastiilor din Europa centrală în 1918 a condus, în final cu adevărat la o eliberare a „fanteziei creatoare" a artiştilor, scriitorilor şi filozofilor, în sensul krausian al acestei expresii.

8
Profesionalism și cultură: sinuciderea modernismului

Nu lăsați să fie introdusă o lege a uniformității îndreptată împotriva poeților.
Coleridge

Într-o măsură mai mare decît pentru cei mai mulți europeni, războiul din 1914–1918 a fost pentru austrieci o traumă și un punct de cotitură. În Germania și Italia unitatea națională era încă ceva atît de nou încît tulburările ce au urmat primului război mondial — fie victoriei, fie înfrîngerii — au apărut doar drept un nou episod într-o lungă și frămîntată istorie. Urmările nemijlocite ale războiului au fost hotărîtoare pentru francezi, dar el putea fi perceput drept ultimul dintr-o serie lungă de războaie naționale de apărare de-a lungul liniei Rinului. Pentru englezi, războiul a fost, în mod sigur, o implicare sîngeroasă și nedorită în treburile Europei continentale de care Anglia știuse, într-o măsură mai mică sau mai mare, să se țină deoparte începînd din 1815; și el a pus în mișcare procesul unei noi împărțiri a puterii politice care durează de atunci. Însă doar în Rusia și Austria anii 1914–1920 au adus o ruptură completă cu trecutul. În amîndouă țările dinastia domnitoare a deținut puterea atît de mult timp încît ea a apărut ca o încarnare a identității naționale respective. Dar în jurul anului 1914 stăpînirea degenerase într-o aristocrație împietrită ce pierduse orice capacitate de a stabili relații raționale, realiste cu loialitățile rivale de ordin religios, etnic sau social ale supușilor. Astfel încît îmbucătățirea moștenirii habsburgice, ca și deposedarea violentă de putere a Romanovilor au distrus printr-o singură lovitură un regim și o structură de putere a căror supraviețuire apăruse pînă atunci, în ciuda unor paradoxuri de nesoluționat, drept garanția durabilității lor nelimitate.

Această situație îi apăsa pe vienezi, cu deosebire generația celor născuți în anii '80 și '90, o generație care a asistat la distrugerea structurii ce susținea existența ei socială și națională tocmai în anii maturizării ei. Fie că Austria habsburgică tîrzie a fost sau nu (potrivit vorbelor lui Karl Kraus) o „stațiune experimentală a apusului lumii", ea a fost în orice caz o piatră de încercare dură pentru tinerii intelectuali din generația lui Wittgenstein. Întregul eșafodaj familiar al puterii politice și al administrației sociale: monarhia duală, posesiunile dinastiei habsburgice, acest domeniu imperial uriaș și unitar ce se întindea de la Pad și pînă la Carpați, crescut 300 de ani mai devreme pentru a ocroti Europa de turcii păgîni, care a înțepenit treptat de atunci alături de rivalii săi otomani — toate acestea au fost măturate

dintr-o dată şi nu au lăsat austriecilor nimic altceva decît necesitatea de a gîndi cel mai bun viitor posibil pentru republica lor ciuntită, în Europa anilor '20. Aceasta a însemnat o amputare într-o proporție de care au fost scutiți chiar şi ruşii. În ciuda caracterului brusc şi violent al ambelor revoluții din 1917, a dezordinilor ce au urmat şi a războiului civil dintre albi şi roşii, Rusia Sovietică a păstrat nucleul tradițional al teritoriului regimului țarist şi cele mai multe din cuceririle sale. Maşinăria administrativă a aristocrației de mai înainte a fost adaptată repede şi fără probleme cerințelor dictaturii proletariatului, mai degrabă a reprezentanților autonumiți ai proletariatului. Ţinînd cont de reprezentările curente despre greutățile inițiale ale comunismului sovietic, va trebui să reflectăm asupra schimbărilor, poate la fel de radicale, cărora au trebuit să le facă față oamenii tineri inteligenți şi creatori proveniți din familii austriece odinioară influente atunci cînd s-au întors la Viena din prizonierat sau după capitulare.

A fost o realitate ce i-a despărțit repede pe cei ce năzuiau spre absolut, pe „absolutişti", de pragmatici. Mulți dintre aristocrații orientați în mod tradițional au respins întreaga situație drept „imposibilă" şi s-au retras dezgustați din viața publică, nutrind însă aceleaşi speranțe nerealiste ca şi prinții şi marii duci ruşi albi în Parisul dintre cele două războaie. (Cea mai clară mărturie a eşecului definitiv al Habsburgilor a fost lipsa completă a unei mişcări convingătoare, şi nu ridicole, pentru reinstaurarea monarhiei în Austria de după război.) Alături de aceste rămăşițe ale aristocrației exista o minoritate de oameni ce gîndeau altfel, dar într-un mod tot atît de lipsit de compromis, oameni ce pierduseră orice încredere în valoarea şi influența puterii politice şi ignorau dezbaterea publică a problemelor sociale în favoarea aspirațiilor lor de viață individuale. Aceşti oameni erau tocmai predestinați pentru un individualism kierkegaardian extrem, pentru o fugă poetică din lume, pentru expresionismul artistic al anilor '20 sau, de asemenea, pentru coşmarurile poetice antiautoritare ale unui Franz Kafka. Dacă ultimele decenii ale puterii habsburgice au stat sub semnul caracterizării situației drept „lipsită de speranță, dar nu serioasă", acum existau mulți care diagnosticau situația drept una de o fatală gravitate atunci cînd se arătau, în cele din urmă, posibilități constructive pentru acțiunea socială şi politică.

Pentru majoritatea pragmatică sarcina cea mai urgentă consta în folosirea acestor posibilități. Oamenii ce s-au angajat să construiască instituțiile şi formele sociale ale tinerei republici austriece socoteau că motivele înstrăinării de mai înainte nu mai existau, în orice caz nu într-o variantă kierkegaardiană extremă. În noua Austrie se găsea pentru intelectuali destulă muncă pozitivă de înfăptuit. Pentru oameni ca Hans Kelsen sau Karl Bühler existau puține temeiuri de îndoială în ceea ce priveşte posibilitatea de a înfăptui valori în viața socială practică. Trebuia să fie elaborată o constituție, să fie instituit un parlament, trebuia pus în funcțiune un sistem

eficace al democraţiei sociale.[1] Consecinţele mult timp neglijate ale industrializării, fapte faţă de care Franz Joseph a fost orb — înainte de toate mizeria locuinţelor din Viena — trebuiau să fie supuse controlului; căci obstacolul mai înainte omniprezent, ultraconservatorismul habsburgic, fusese în fine măturat. În ochii pragmaticilor, epoca era una a construcţiei şi optimismului. Iar acestor bărbaţi pozitivizmul istoric-critic şi constructiv al lui Mach le plăcea în mod evident, în ciuda defectelor sale metafizice. Mach însuşi murise în 1916 dezamăgit de recepţia de atunci a ideilor sale.[2] El nu ar fi avut de ce să fie mîhnit; influenţa considerabilă pe care a exercitat-o în timpul vieţii sale în mediile academice a fost în scurt timp pe departe depăşită de acţiunea practică a doctrinei sale asupra ştiinţei juridice, a politicii şi a conştiinţei sociale.

Faptul că neînţelegerea *sensului Tractatus*-ului lui Wittgenstein a continuat este puţin surprinzător dacă ne gîndim la fundalul creat de această situaţie istorică schimbată. Am caracterizat cartea drept un punct de focalizare a criticii austriece „contemporane“ la adresa formelor de comunicare şi de exprimare. Trebuie clarificat însă în raport cu *ce anume* era această critică „contemporană“. Aşa cum ne putem da seama astăzi, *Tractatus*-ul a fost o expresie concentrată a problemelor de ordin intelectual şi filozofic ale artei şi culturii vieneze *dinainte de 1918*.

Dacă s-ar dori scrierea unei psihobiografii a lui Wittgenstein s-ar putea susţine teza că el nu a depăşit niciodată, ca persoană, criza ce a fost provocată, în 1918, prin prăbuşirea structurii presupuse eterne a acelei universale false aparenţe în care a crescut. Sistemul habsburgic al secolului al XIX-lea luase fiinţă pe temelia unei încercări de a anula efectele istoriei; iar structura lui constituţională reclama dreptul divin pur şi simplu în scopul de a sustrage modul său de a acţiona domeniului judecăţii morale. Slăbiciunea celor „asupriţi de către stat“ a constat în faptul că ei au acceptat ca ceva prea de la sine înţeles aceste pretenţii privitoare la *status quo*-ul social şi la autoritatea politică.

După părerea lui Kierkegaard, defectele morale ale societăţii protestante din oraşele mici ale Danemarcei, la începutul secolului al XIX-lea, nu aveau nimic de a face cu faptul că această societate era una a secolului al XIX-lea sau că ea era daneză, de provincie sau protestantă. Aceste defecte morale trebuiau înţelese mai degrabă dintr-o perspectivă cosmică, drept consecinţă a caracterului esenţial păcătos al omului şi a relaţiilor sale cu semenii lui şi cu Dumnezeu. Nu exista vreo speranţă de a trasa linii de demarcaţie etice valide *înăuntrul* sferei acţiunii sociale sau între „sisteme de norme morale“ concurente. Tot aşa de lipsit de speranţă era a voi despărţirea de premisele sale necreştine sau chiar anticreştine a creştinismului instituţionalizat. După Kierkegaard, oamenii trebuiau mai curînd să fie aduşi la recunoaşterea adevărului *anistoric* hotărîtor că mîntuirea poate să

rezulte exclusiv din relația individului cu Dumnezeul său și că, făcînd abstracție de această relație, nu are nimic de a face cu fapte bune.

Atitudinea lui Wittgenstein în raport cu probleme ale eticii și valorilor a fost în *Tractatus* anistorică în același fel cu cea a lui Kierkegaard. Propria lui distincție între ceea ce poate fi reprezentat — sfera faptelor — și ceea ce poate fi, eventual, cuprins poetic — sfera valorilor — era tot atît de puțin potrivită ca obiect al unei interpretări istorice ca și denunțarea de către Kierkegaard a Bisericii sau a moralității codurilor „morale". Dimpotrivă, pentru Wittgenstein, ca și pentru Kierkegaard, a fost important să așeze statutul „transcendental" al eticii pe o bază *atemporală*; prin raportare la ea nu mai puteau exista nici o îndoială, nici o regresiune ulterioară. Aceasta înseamnă, firește, că atitudinea lui Wittgenstein față de etică era pe deplin apolitică. Oricît de clară ne va putea apărea nouă, considerînd lucrurile în mod retrospectiv, corelația dintre sfîrșitul catastrofal al imperiului austriac și criza personală a lui Wittgenstein din anii '20, el însuși nu a văzut cîtuși de puțin o legătură între una și alta.

În opoziție cu aceasta, la Ernst Mach tocmai elementul conștiinței istorice (pe care îl împărtășea cu precursorul său empirist David Hume) a făcut ca filozofia lui să fie o țintă de atac atît de provocatoare, bunăoară pentru Lenin. Pe de altă parte, pentru marxiști, ca și pentru machiști, nu există nici un temei pentru a pune la îndoială că în această lume poate fi făcut adevăratul bine și rău prin acțiune socială colectivă. Pentru ei, istoria era un obiect legitim al evaluării morale și, totodată, un spațiu pentru decizii morale concrete. Pînă acum, puterea unui regim dinastic învechit a putut să stea în calea unei înfăptuiri practice a unor asemenea ambiții; nu există însă nimic esențial amoral și cu atît mai puțin antimoral în „lumea faptelor" ce reprezintă posesiunea și preocuparea noastră comună. Tînărului Ludwig Wittgenstein îi era străin un asemenea istoricism. Pentru el, diversitatea istorică și prefacerea istorică nu aveau o mai mare însemnătate decît pentru Platon, Descartes sau pentru Frege, pe care el îl venera. În unul din jurnalele păstrate, care premerg apariției *Tractatus*-ului, întîlnim observația curioasă: „Ce mă interesează pe mine istoria? Lumea mea este prima și unica lume!"[3] Această notare fusese legată pentru Wittgenstein în mod clar cu problema solipsismului; dar, în orice caz, ea nu este remarca unui gînditor cu conștiință istorică, a unuia care judecă în mod istoric.

În acest context pare deosebit de interesant să considerăm întreaga dezbatere filozofică privitoare la relațiile dintre fapte și valori — de la Kant prin Schopenhauer și Kierkegaard, pînă la Tolstoi și Wittgenstein — ca un episod în istoria ideilor *politice*. Ca filozof al secolului al XVIII-lea, Kant nu avea așteptări serioase de ordin moral față de istorie. Dar liberalismul său politic „moderat" cu orice preț a fost preocupat să nu excludă în mod principial asemenea speranțe și astfel întîlnim la el chiar și o înclinație de a recunoaște în Revoluția franceză triumful moralei raționale, ceva de felul

unei pătrunderi escatologice a lumii numenale a valorilor în domeniul fenomenal al faptelor politice.[4] Pe drumul ce duce prin Schopenhauer la Wittgenstein, putem urmări metamorfoza acestei atitudini politice tolerante, dar lipsite de speranţe, în pesimism şi, în cele din urmă, în deznădejde radicală. Morala colectivă este declarată o iluzie. Singura nădejde pentru ins stă în găsirea şi salvarea propriului său suflet, iar aceasta o poate realiza prin evitarea angajărilor în treburile acestei lumi. Unul din puţinele sfaturi „morale" ce au fost auzite de la Wittgenstein în anii săi mai tîrzii era maxima: „Trebuia să călătorim cu bagaje uşoare."[5]

A preluat, oare, Wittgenstein acest punct de vedere antiistorist de la Frege? Au fost, oare, prototipul acestei atitudini atacul lui Frege la adresa raţionamentelor greşite de ordin „psihologist" şi „genealogic" şi cerinţa lui ca analizele conceptuale să fie înfăptuite în termeni pur formali, logici, atemporali? Dacă considerăm însă tenacitatea atitudinii morale a lui Wittgenstein, atunci pare evidentă presupunerea că acest fel de a vedea lucrurile exista înainte de întîlnirea lui cu Frege şi că el, împreună cu alte înclinaţii morale şi intelectuale preexistente, l-a făcut să considere logicismul lui Frege drept ceva apropiat. Şi sub acest aspect, perspectiva lui Wittgenstein se situa în opoziţie clară cu cea a lui Mauthner, pe care el o respingea. S-ar putea ca sensibilitatea lui Mauthner pentru diversitatea istorică şi culturală să-l fi condus spre relativism extrem, dar, în orice caz, el a păstrat viu simţul său pentru relevanţa a ceea ce este istoric. Nici după ce Wittgenstein a abandonat mai tîrziu convingerea lui russelliană în existenţa unei structuri universale a adevăratelor forme logice şi s-a orientat spre o analiză a limbajului ca o oglindire mai degrabă funcţională a formelor de viaţă — o analiză înrudită mai îndeaproape cu cea a lui Fritz Mauthner — el nu a urmărit cîtuşi de puţin implicaţiile istorice ale noului său fel de a vedea lucrurile. Arnold Schönberg, care i-a fost înrudit spiritualiceşte lui Wittgenstein (şi lui Karl Kraus) pe propriul său teren, cel muzical, susţinea în mod explicit că o relaţie corectă cu compoziţia se poate constitui numai printr-un studiu atent al logicii ideilor muzicale, aşa cum s-a dezvoltat aceasta de la Bach, prin Beethoven, Brahms şi Wagner, pînă la noua muzică dodecafonică. Friedrich Waismann, un autor apropiat de Wittgenstein, a scris o *Introducere în gîndirea matematică* ce reprezintă într-un mod asemănător, cu exactitate istoric-critică, complexitatea internă a conceptului de număr, o exactitate ce aminteşte de Mach.[6] Dar în timp ce învăţătura filozofică de mai tîrziu a lui Wittgenstein reprezintă o recunoaştere clară, aproape antropologică, a diversităţii culturale, a relativităţii formelor de viaţă, precum şi a jocurilor de limbaj ce funcţionează în cadrul lor, el nu a manifestat nici un interes pentru întrebarea dacă evoluţia istoriei omenirii lasă să se întrevadă în vreun sens oarecare un progres, fie în forma noastră de viaţă, fie în procedurile lingvistice care s-au constituit ca reacţie la solicitările acesteia.[7]

Dacă Wittgenstein tindea deja în anii dinaintea lui 1914 spre un individualism kierkegaardian extrem, apoi experienţele sale în anii ce au urmat nu au înlăturat această înstrăinare. Spiritul de camaraderie care a caracterizat serviciul militar pe frontul de est a putut trezi sentimentele sale de simpatie omenească faţă de soldaţii alături de care lupta; aceasta nu a înlăturat însă graniţele sociale şi intelectuale care îl despărţeau de modul general de a resimţi viaţa al acestor ţărani şi meseriaşi austrieci simpli. Convingerea lui Wittgenstein privitoare la despărţirea completă a faptelor de sfera valorilor s-a oglindit într-un anumit sens în personalitatea sa, şi anume într-o despărţire clară a vieţii sale intelectuale şi artistice orientate reflexiv, în care era atît de genial, de o viaţă afectivă caracterizată de căldură emoţională şi voioşie de care i-a fost adesea greu să se apropie. Şi acest conflict psihologic avea, putem stabili astăzi, rădăcini sociale, pentru a nu spune sociologice, în Austria tinereţii lui Wittgenstein, aşadar înainte de toate în Viena dinaintea anului 1914.

Individualismul moral absolut, reprezentînd acea parte nescrisă a „sensului" *Tractatus*-ului, era pentru bărbaţii ce gîndeau pragmatic în jurul anului 1920 pur şi simplu ceva lipsit de rost. Pentru ţelurile lor puteau să apară eventual importante acele părţi ale cărţii ce puteau fi aplicate în mod constructiv, tehnicile formale dezvoltate în ea, teoria despre limbaj ca sistem de imagini, metoda valorilor logice de adevăr. Dinastiile central-europene fuseseră măturate şi lăsaseră în urma lor îndatorirea de a construi o lume nouă, şi anume pe plan ştiinţific şi cultural, ca şi pe plan social şi politic. Am putea spune că pozitivismul este utilitarismul raţionaliştilor cu interese filozofice, justificarea metafizică sau cea dogmatică antimetafizică a acelui pragmatism empiric pe care alţi oameni îl acceptă „în mod instructiv". Austria (şi într-o măsură restrînsă Germania) au cunoscut astfel în anii '20 un fel de întoarcere spre pozitivism şi spre problemele tehnicii şi metodei. Toate domeniile vieţii, gîndirii şi artei cereau înnoire. Important era ca cele mai noi şi eficiente tehnici ştiinţifice să fie puse în slujba marii misiuni a construcţiei şi reformei. Iar aici, în centrul vieţii intelectuale şi al dezvoltării gîndirii teoretice, *Tractatus*-ul lui Wittgenstein a exercitat acea înrîurire de „Biblie a pozitivismului logic" atît de puţin potrivită cu adevăratul său spirit. Se crease impresia că în carte se construise fundamentul teoretic pe care se putea spera să se ridice o clădire unică, integrată, neclintită, constituită din logică, matematică, ştiinţă a naturii şi toate celelalte forme ale cunoaşterii pozitive.

A fost, prin urmare, o epocă a construcţiei. Dar a fost şi o epocă a autodeterminării, epoca divizării unei stăpîniri înainte centralizate într-un număr de grupuri etnice şi state acum independente care se autoguvernează. Aceasta a afectat în modul cel mai evident naţionalităţile pînă atunci cele mai îndărătnice. Cehii au acţionat, sub conducerea lui Thomas Masaryk, în mod energic şi înţelept pentru a cîştiga sprijinul aliaţilor victorioşi în fa-

voarea unui stat ceh autonom, suveran. Atunci cînd tratatul de pace a dezmembrat în cele din urmă structura politică a imperiului austro-ungar, cea mai mare parte a popoarelor sale, dacă nu toate, dispuneau fie de un stat suveran propriu (ca Ungaria) sau erau adunate cel puţin ca grupuri etnice noi şi omogene pe teritorii proprii, aşa cum era cazul bosniecilor şi slovacilor. Creatorii tratatului de pace nu au putut, fireşte, să satisfacă toate pretenţiile naţionaliste generatoare de conflicte ce s-au manifestat, de exemplu în caleidoscopul etnic al Balcanilor. Nu numai în Macedonia, ci în întreaga Europă de sud-est limbile, culturile şi loialităţile naţionale erau pe atunci, ca şi astăzi, amestecate unele cu altele într-un mod de nedescîlcit. Cu toate acestea, cu ocazia tratativelor de pace din 1919–20 s-a acordat o mare însemnătate principiului autodeterminării şi fărîmiţării blocurilor de putere centralizate ce a rezultat din aplicarea lui. (Dacă situaţia care s-a creat în acest fel s-a dovedit în curînd drept instabilă, aceasta s-a întîmplat înainte de toate deoarece ea s-a pretat de îndată să apeleze din nou la acelaşi vechi principiu, bunăoară din partea minorităţilor germane din Cehoslovacia şi Polonia sau a ungurilor din România.) În orice caz, momentan, tratativele încheiate după război deschiseseră perspectiva unei perioade de dezvoltare constructivă, nu numai prin instituirea noii Republici Austriece, ci şi a celorlalte state suverane ce au luat naştere pe baza noului „principiu al naţionalităţii".

Dreptul la autonomie, independenţă şi autoadministrare s-a extins nu numai asupra treburilor politice în statele succesoare ale monarhiei, ci şi asupra domeniului intelectual şi cultural. Sub Habsburgi, viaţa culturală şi artistică fusese organizată în jurul unui sistem diferenţiat de mecenate. În epoca clasicistă, aproape orice casă nobiliară sau orice înalt prelat al Bisericii întreţinea un organist, un compozitor sau chiar o întreagă orchestră, care trebuiau să-şi consacre o parte a activităţii lor capelei familiei sau Bisericii, dar păstrau destul loc pentru manifestări originale şi muncă creatoare. (Asemănătoare a fost, într-o anumită măsură, situaţia pictorilor, sculptorilor, arhitecţilor şi scriitorilor.) Fireşte că şi casa imperială aducea o contribuţie însemnată, concretizată în esenţă în academiile imperiale, iar rangul social al acestor instituţii, ce rezulta de aici, conferea standardelor şi judecăţilor lor academice o pondere suplimentară. De asemenea, numeroşi oameni din rîndurile burgheziei dornici de afirmare au devenit, aşa cum am văzut, mecena ai muzicii şi artelor, fie în mod privat şi individual sau în asociaţii înfiinţate în acest scop, ca cele ale „prietenilor muzicii". Ascensiunea estetismului în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea s-a oglindit, la rîndul ei, în înfiinţarea de cercuri de cafenea, cum a fost *Jung-Wien*. Înainte de 1914 nu a existat însă nici un semn prevestitor al acelor organizaţii profesionale ce au devenit astăzi oarecum ceva de la sine înţeles, organizaţii create de artişti pentru ei înşişi, ca reprezentante ale intereselor

lor şi ca ocrotitoare ale idealurilor, standardelor şi posibilităţilor lor de producţii artistice.

După prăbuşirea sistemului dinastic şi o dată cu naşterea unei societăţi noi, democratice, şi viaţa culturală a trebuit să se dezvolte în noi direcţii. Desprinderea de modelele şi convenţiile anterioare a stimulat în anii '20 o avalanşă de inovaţii tehnice în arte, în ştiinţele naturii şi în alte domenii ale vieţii spirituale. Pretutindeni unde vechile autocraţii şi-au pierdut puterea, în Germania şi Rusia ca şi în sfera de stăpînire de pînă atunci a Habsburgilor, poezia şi literatura, pictura şi filmul, muzica şi arhitectura, desigur şi filozofia au ajuns într-o fază de experimentare intensă a unor noi metode, artiştii şi scriitorii beneficiind de o mai mare libertate ca oricînd înainte (mai ales în cazul Rusiei) sau chiar după aceea. În toate domeniile artei domnea atmosfera unui nou început. Îndoiala critică a anilor dinainte de război în ceea ce priveşte capacitatea de expresie autentică sau de oglindire adecvată a poeziei, muzicii şi picturii fusese uitată. O stare de spirit pozitivistă inventa febril acţiuni de avangardă: lăsaţi să înflorească o sută de stiluri şi lăsaţi-i pe artiştii implicaţi să decidă singuri care anume dintre experimentele lor s-a putut impune şi care nu!

De acum judecata estetică nu trebuia să mai fie privilegiul unui mecena singular, fie el episcop sau duce, şi nici al publicului burghez larg. În loc de aceasta, artiştii trebuiau să aibă prilejul de a-şi organiza propriile lor îndeletniciri pe o bază profesională, ca şi posibilitatea de a judeca în mod responsabil şi competent realizările colegilor lor. Împărţirea autorităţii culturale urma un model asemănător împărţirii puterii sociale şi politice. În perioada de tranziţie, în lipsa unor instituţii profesionale formal organizate, artiştii, filozofii şi alţi intelectuali ce gîndeau într-un mod asemănător se reuneau, fireşte, mai departe în cercuri exclusive ce aveau o puternică atmosferă de mecenat.

Cercul psihanaliştilor din jurul lui Freud şi Cercul de la Viena al filozofilor sînt cele mai cunoscute exemple ale unui fenomen cultural cuprinzător. Şi nu a fost probabil o întîmplare că Moritz Schlick, omul în jurul căruia s-a format cercul, a fost el însuşi conte şi aristocrat. (Familia Schlick a fost într-adevăr una din cele opt familii ale nobilimii cehe protestante ce au supravieţuit erei habsburgice şi au servit ca focare de loialitate pentru naţionaliştii cehi din imperiu.) Noile orientări artistice ale anilor '20 au dezvoltat de îndată propriile lor instituţii caracteristice. În unele cazuri, cum a fost cel al şcolii *Bauhaus* în arhitectură, învăţămîntul a reprezentat funcţia primară, în alte cazuri s-a rămas la o formă modificată de patronat şi mecenat, ca în cazul „Societăţii internaţionale de muzică contemporană". Această dezvoltare a avut loc, în fiecare caz în parte, în direcţia unei profesionalizări evident mai puternice a artelor, cu o tendinţă la pictori, arhitecţi, muzicieni şi scriitori de a-şi înfiinţa propriile asociaţii.

Consecinţele acestei împărţiri a autorităţii culturale au răspuns tot atît de puţin aşteptărilor celor ce atacaseră tirania anterioară a protectoratului individual şi a „bunului gust" convenţional, cît au coincis cu speranţele unor bărbaţi de genul lui Karl Kraus. Prefacerea revoluţionară în organizarea socială a culturii a promovat, fireşte, într-o anumită măsură şi o eliberare a fanteziei creatoare în felul pe care îl visa Kraus şi a contribuit la înlăturarea unor obstacole îndărătnice ce stăteau în calea dezvoltării mai departe a artei. Acestei eliberări îi datorăm, făcînd abstracţie de acte nesupravegheate şi uneori de o turbată urîciune, mult din bogăţia şi varietatea noilor dezvoltări ale literaturii şi artei interbelice. Curînd au început să acţioneze însă bine cunoscute mecanisme sociale. Golul de autoritate pe care l-a lăsat îndepărtarea protectorilor din afară a început să fie umplut din nou de structurile interne ale organizaţiilor profesionale ce luaseră naştere recent.

Într-un cuvînt: cultura se „balcanizase" şi, în acest sens, se birocratizase în acelaşi timp. Ortodoxiile convenţionale vechi dispăruseră. Dar în locul unei diversităţi culturale de „artişti autentici", în sensul paradigmei krausiene, cu posibilităţi de dezvoltare intacte unei energii libere, pline de fantezie, profesionalizarea artei a dus prea des la simpla înlocuire a vechilor dogme ortodoxe cu altele noi. În acord cu spiritul timpului, aceste noi ortodoxii profesionale au fost definite, de cele mai multe ori, în categoriile noilor *proceduri tehnice*. Ţelul profesional era acum virtuozitatea într-un stil special sau în cadrul unei metode noi, bunăoară în compunerea cvartetelor de coarde în „serii tonale", potrivit principiilor muzicii dodecafonice. Trei decenii mai tîrziu, estetismul anilor '90 a devenit, într-o cu totul altă formă şi pe un temei epistemologic cu totul diferit decît pe atunci, un fapt ce putea fi sesizat şi sociologic: organizarea profesională a artei. Şansele pentru apariţia unui geniu autodidact multilateral de felul lui Arnold Schönberg deveniseră mai mici.

Pe acest fundal se ridică în mod firesc întrebarea ce s-a ales după 1920 din toate evoluţiile artistice revoluţionare ale perioadei antebelice, care s-au concentrat în Viena asupra criticii cuprinzătoare a formelor de exprimare şi de comunicare în toate sferele esenţiale ale gîndirii şi ale artei. Pasul de la această generaţie la cea următoare ne arată, în diferite domenii, un tablou de fiecare dată asemănător. Bărbaţii primei generaţii, chiar şi mari inovatori cu o atitudine critică, apar retrospectiv în mare măsură drept revoluţionari fără voie. (Studiul lui Willi Reich despre Arnold Schönberg, apărut în 1968, îl numeşte pe acesta în mod explicit, încă în titlu, „revoluţionarul conservator"[8].) Cum am arătat deja, Schönberg respingea desemnarea muzicii sale ca „atonală", şi punea mare preţ pe distincţia dintre a fi cel ce predă „*compoziţia* dodecafonică" şi nu, bunăoară, „compoziţia *dodecafonică*". El era, desigur, convins de faptul că sistemul dodecafonic oferă compozitorilor secolului XX posibilităţi mult mai generoase de dez-

voltare a gîndurilor muzicale din logica lor lăuntrică decît putea să ofere amestecul romantic al contrastelor tonale. Dar avantajele noului sistem nu erau în ochii săi nici nemijlocit evidente, nici constrîngătoare şi suficiente în mod exclusiv pentru sistemul însuşi. Ele puteau fi înţelese cu adevărat numai dacă muzica dodecafonică era privită drept o extindere logică a scalei clasice cu şapte elemente, adică drept moştenitoare legitimă a acesteia. Reproşul de a fi transformat noua tehnică muzicală într-un fetiş nu îl putea atinge pe Schönberg. Pentru el ea nu era decît un mijloc cu totul remarcabil de a împlini porunca artistică perenă a lărgirii şi dezvoltării în continuare a compoziţiei muzicale în funcţie de cerinţele prezentului; ea nu a fost pentru el un scop în sine, produsul unei ideologii estetice, aşa cum fusese cu adevărat pentru inventatorul ei, Josef Matthias Hauer.

Propria teorie muzicală a lui Schönberg poate fi criticată, eventual, pe anumite temeiuri. Căci la o jumătate de secol după apariţia ei, afirmaţia lui că din punct de vedere estetic este cu totul lipsit de însemnătate cum sună muzica şi că tot ce contează este logica internă a desfăşurării ei (o logică ce poate fi apreciată din perspectiva cunoscătorului numai prin studiul partiturii) ne apare ca o afirmaţie radical exagerată, care a fost formulată ca antiteză. Fără îndoială că romanticii tîrzii au extins în mod disproporţionat căutarea lor îndreptată spre descoperirea unor noi efecte muzicale. Dar Schönberg însuşi a lăsat să se înţeleagă în mod clar că asemenea compozitori ca Gustav Mahler, pe care îl venera, au ştiut să găsească noi căi ale expresiei muzicale, căi ce s-au îndepărtat vizibil de sistemul clasic mai vechi fără a rupe însă pe deplin cu el. Iar acest stil postromantic nou a creat forme de expresie ce „sunau bine şi frumos" pentru urechile cunoscătorilor, fără a face totuşi concesii gustului popular al publicului burghez. (În seria de lucrări amintită consacrată compozitorilor moderni, Mahler este numit, în mod semnificativ, „contemporan al viitorului".[9])

Abia în generaţia viitoare devine vizibilă tendinţa de a birocratiza operele şi metodele revoluţiei artistice anterioare şi de a le transforma în temelia unei noi ortodoxii. Teoria muzicală şi-a găsit ideologia ei pozitivistă într-o doctrină a apropierii de ceea ce s-a numit *Gebrauchsmusik**. La fel ca şi forma „fizicalistă" a pozitivismului filozofic în care s-a vărsat programul construcţiei logice a lui Mach, în timp ce teoria sa a senzaţiilor a fost abandonată în favoarea unei concepţii mai realiste asupra datelor ce constituie baza cunoaşterii ştiinţifice, teoria a ceea ce s-a numit *Gebrauchsmusik* a adoptat un punct de vedere mai sobru şi practic în problemele ce privesc compoziţia muzicală. A compune era în acest sens doar un proces de producţie ca multe altele ce urmăreau satisfacerea unor nevoi exteri-

* Expresia desemna o muzică scrisă pentru amatori, destinată să fie cîntată în familie sau în şcoală, o muzică ce nu prezenta, aşadar, mari dificultăţi de execuţie. Paul Hindemith, Ernst Krenek, Carl Orff, Ernst Pepping au compus *Gebrauchsmusik* (*n.t.*).

oare. Compozitorul trebuia să abandoneze cerinţe pompoase la „autoîmplinire" în expresia muzicală — de ce să se intereseze pînă la urmă ascultătorul de lumea subiectivă a sentimentelor compozitorului? — şi, în loc de aceasta, să se înţeleagă drept un meseriaş cinstit ce furnizează ceva unei pieţe. În definitiv nici Bach, Haydn sau tînărul Mozart nu au fost prea mîndri să scrie muzică de masă, cantate religioase şi muzică la comandă pentru piese de teatru. De ce ar pretinde compozitorii secolului XX o funcţie mai înaltă? Ce tehnică anume preferă compozitorul în creaţia sa este, fireşte, treaba lui; un respect de sine profesional adecvat cere autonomie sub aspect tehnic. Şi deşi, de exemplu, Hindemith a respins în mod categoric teoriile şi tehnicile muzicii dodecafonice, el a admis posibilitatea opţiunii pentru această metodă atît timp cît compozitorii îşi orientau rezultatele muncii lor exclusiv în funcţie de nevoile publicului.

Făcînd abstracţie de Paul Hindemith şi de susţinătorii muzicii numite *Gebrauchsmusik*, au existat desigur şi între adepţii lui Schönberg unii care au ignorat trăsătura conservatoare, îndatorată tradiţiei, a creaţiei sale şi au ridicat regulile tehnice ale „muzicii seriale" la rangul de principiu unic. Oricum, printre funcţionarii acestei a doua generaţii a luat naştere un dogmatism muzical ce a reprezentat în curînd un pat al lui Procust cu caracter normativ asemănător celui pe care îl lăsaseră în urma lor inovatorii generaţiei revoluţionare. Într-o epocă în care profesioniştii lucrau sub dictatura regulilor stabilite de birocraţii artei, existau puţine posibilităţi de desfăşurare pentru artiştii independenţi, în căutare de căi noi, a căror fantezie cerea forme de expresie libere şi susceptibile să se dezvolte o dată cu schimbarea vremurilor. Restricţiile impuse de această nouă ortodoxie au fost respinse drept insuportabile abia în ultimele decenii cînd o nouă generaţie de compozitori s-a concentrat mai degrabă asupra rolului ei ca generaţie a acelui „viitor" al cărui „contemporan" artistic fusese deja Gustav Mahler.

Prin raportare la situaţia dinainte de 1914, prefacerile critic-revoluţionare în muzică şi în alte domenii apăreau plauzibile şi aveau o deosebită strălucire spirituală. Cînd însă, mai tîrziu, tehnicile noi dezvoltate pe atunci au devenit fetişe normative — cînd muzicienii au început să se considere, în opoziţie cu Schönberg, mai degrabă drept „compozitori de *muzică dodecafonică*" decît drept „*compozitori* de muzică dodecafonică" — posibilităţile de dezvoltare au fost blocate. Arnold Schönberg a fost mai înţelept decît cei mai mulţi dintre adepţii şi continuatorii săi. El şi-a dat seama că justificarea inovaţiilor sale tehnice trebuia să vină din întreaga tradiţie muzicală de la Monteverdi şi Bach, al căror moştenitor legitim se socotea. Şi el a fost mai înţelept înţelegînd că muzica însăşi nu trebuie să fie o activitate în sine, căreia îi consacri tot timpul şi i te dedici pe de-a întregul, excluzînd orice altceva.

În alte domenii ale culturii au avut loc evoluţii asemănătoare. În cazul arhitecturii ele au fost mult mai bătătoare la ochi deoarece ideile „funcţio-

naliste" s-au răspîndit rapid în anii '20 şi '30 (chiar dacă adesea fără fundalul spiritual al creatorilor acestor idei), în timp ce muzica dodecafonică a rămas limitată în esenţă la elevii şi adepţii personali ai lui Schönberg. Arhitectura modernităţii şi-a avut profetul, în sensul Vechiului Testament, în Adolf Loos; iar Loos, ca şi Schönberg, a respins titlul de „revoluţionar". El scria în 1910, într-o scrisoare adresată ziarului *Neue Freie Presse* cu privire la construcţia sa extrem de controversată din Michaelerplatz: „Orice cuvînt de preţuire a vechiului nostru oraş, care serveşte la salvarea imaginii oraşului nostru, o imagine pe cale să se piardă, găseşte în mine în mod sigur un ecou mai puternic decît în mulţi alţii ... Am căzut întotdeauna pradă iluziei de a-mi fi îndeplinit misiunea în sensul vechilor maeştri vienezi."[10] În anii 1912 şi 1913, el a subliniat mereu că deja în primele sale construcţii de cafenele, încă înainte de 1900, nu voise atît să născocească ceva nou, cît să restabilească legătura cu tradiţia vechilor cafenele vieneze în stil *Biedermeier*.[11] Principiile teoretice ale lui Loos erau deschise pentru dezvoltări viitoare. Arhitectul nu putea să hotărască în ceea ce priveşte viitoarele forme de viaţă şi de cultură; prefacerile acestora vor face tot timpul necesare noi reacţii creatoare ale arhitectului. Şi, în acest sens, concepţia asupra structurii arhitecturale pe care o teoretiza Loos — şi o demonstra în construcţiile sale — ţintea o arhitectură cu adevărat *funcţională*. („Dacă vrei să înţelegi semnificaţia, să zicem a sistemului de conducte de apă dintr-o casă, atunci examinează cum este folosit sistemul. Semnificaţia lui constă în folosire.") Concentrarea lui Loos asupra „necesităţilor funcţionale" a condus la eliminarea din construcţiile sale a decoraţiilor ornamentale inutile, care au fost o trăsătură distinctivă, atît a arhitecturii burgheze convenţionale în Viena, cît şi a succesoarei ei, a aşa-numitei *Art Nouveau*. Din punct de vedere stilistic, principiile lui Loos confereau schiţelor sale caracterul unei simplificări radicale ce evita tot ceea ce este superfluu. În practica sa, ca şi în teoria sa, stilul arhitectului a rămas permanent în serviciul utilizării avute în vedere. (Tocmai prin aceasta se deosebea, în sensul acelei „separări creatoare" pe care o apăra Loos, ca şi Karl Kraus, arhitectura de artă, care nu trebuia să se subordoneze unei funcţii utilitare.) Abia generaţia ce i-a urmat lui Loos a creat de fapt stilul arhitectural modern în măsura în care a preluat rezultatele simplificării funcţionale şi le-a stilizat în maniera care a produs acele cutii de beton şi sticlă cu care va fi asociat, de la sfîrşitul anilor '20, numele „arhitectură modernă". Aici influenţa lui Gropius şi a şcolii *Bauhaus* a fost dominantă. În timp ce tînăra generaţie *Bauhaus* se revendica în lozincile ei de la principiile lui Loos şi interpreta propriul ei stil arhitectural drept funcţional într-un grad înalt, în realitate ea a modificat în mod considerabil concepţiile lui Loos. Deoarece oamenilor din şcoala *Bauhaus* le lipsea evident sensibilitatea pronunţată datorită căreia Loos ştia să adapteze toate schiţele lui folosirii pe care o avea de fiecare dată în vedere pentru obiectul schiţat, proiectele erau caracterizate

mai degrabă de o structură multifuncţională generalizată, ce le făcea utilizabile pentru funcţii numeroase şi schimbătoare.

Rezultatul acestei evoluţii a fost, în mod ironic, o mentalitate stilizantă a proiectului, ale cărei principii procedurale erau orientate exclusiv *structural*, şi nu funcţional. O clădire *Bauhaus* tipică relevă mai puţin subordonarea oricărui detaliu al planului folosirii avute în vedere, cît un gen de „spaţiu logic" care consta dintr-o serie de posibilităţi arhitecturale din care unele erau concretizate abia ulterior prin utilizarea clădirii. Departe de a fi funcţionale în sensul lui Loos, aceste structuri se apropiau, aşa s-ar putea spune, de încorporarea unui sistem cartezian de coordonate pur geometric. Arhitectul determină într-o anumită măsură doar cadrul de referinţă structural înăuntrul căruia utilizatorului de mai tîrziu îi stă la dispoziţie o scală practic nelimitată de posibilităţi de folosire diferite. În perspectiva unui funcţionalism corect înţeles, aceste clădiri apăreau ca tot atît de anonime cît au fost dintotdeauna clădirile lipsite de caracter. În loc de a exprima în mod nemijlocit destinaţia utilitară a clădirii în configuraţia ei, stilul cartezian a ascuns-o mai degrabă. În acelaşi fel în care unii dintre compozitorii de muzică dodecafonică de după Schönberg cu o conştiinţă de sine dezvoltată s-au îndepărtat de el, această prefacere în arhitectură a răsturnat principiile lui Loos şi a înlocuit funcţionalismul sensibil şi cu conştiinţă istorică pe care l-a propagat el, printr-un structuralism anistoric, abstract stilizant.

Raţiunile economice au fost fără îndoială cele care au asigurat acestui stil „cartezian" succesul său comercial. Clădiri multifuncţionale ce pot fi utilizate în mod flexibil, ca cele care sînt situate de-a lungul lui *Park Avenue*, în New York City, promiteau un preţ de închiriere şi de vînzare mai înalt decît construcţiile strict şi univoc funcţionale pe care le-ar fi schiţat Loos însuşi. Abia în jurul anului 1950 stilul structural-funcţional şi-a pierdut influenţa dominantă şi au luat naştere mari construcţii moderne ce pot fi numite „funcţionale" în sensul lui Loos. S-ar putea aminti *Trans World Airlines-Terminal* a lui Ero Saarinen de pe aeroportul John F. Kennedy, o clădire unde s-a renunţat pe deplin la carcasa dreptunghiulară mai veche şi pentru care au fost dezvoltate un număr de noi forme interioare şi exterioare al căror determinant a fost exclusiv adevăratul scop utilitar al clădirii, cel de instrument destinat să conducă pasagerii de la avion la arterele de circulaţie din afara aeroportului şi în sens invers. (Clădirea astfel concepută se apropie din punct de vedere al formei mai mult de o celulă decît de o cutie de ghete; ea este remarcabilă înainte de toate deoarece a introdus pentru prima dată acele de atunci mult utilizate rampe telescop ce o leagă în mod direct de uşile de intrare ale avionului.) Este interesant de observat cum, în acelaşi timp, în anii '70, numele „Adolf Loos" s-a impus din nou atenţiei conştiinţei publice ca cel al unui om a cărui originalitate noi începem abia acum s-o înţelegem pe deplin.

În arhitectură, ca şi în muzică, inovaţiile metodologice ale generaţiei „critice" a lui Schönberg şi Loos au fost standardizate în mod formalist în anii '20 şi '30 şi au devenit astfel fetişul unui stil antidecorativ, ce a primit, în felul său, trăsături tot atît de forţate şi de convenţionale ca şi stilul decorativ pe care îl înlăturase. Şi asemenea paralele pot fi urmărite în continuare în poezie şi în literatură, pictură şi sculptură, chiar şi în fizică şi în teoria matematică. În toate aceste cazuri noile tehnici ale axiomatizării, ale deplasării accentului, ale operaţionalismului şi ale artei abstracte au servit la început stăpînirii problemelor artistice şi intelectuale pe care secolul al XIX-lea tîrziu le lăsase nesoluţionate. Ele avuseseră mai întîi statutul unor *mijloace* noi, interesante şi legitime, dar au devenit după un anumit timp *scopuri* în sine, semne distinctive ale unor şcoli noi, profesionalizate, fie ele ale poeziei moderne, artei abstracte sau analizei filozofice. Profesionalizarea culturii a clocit astfel o nouă clasă de funcţionari, protagonişti ai unei noi ortodoxii pe baza unei idolatrizări a noilor tehnici şi structuri abstracte în locul canonului de norme discreditat al gustului burghez şi al academismului secolului al XIX-lea. Interesele omeneşti mai adînci cărora aceste tehnici trebuiau iniţial să le servească au fost în acest fel prea des ignorate sau chiar uitate. Formele şi tehnicile poetice au devenit mai importante decît expresia poetică, construcţia unor sisteme cvasimatematice de logică inductivă mai importantă decît procedurile ştiinţifice reale şi, în general, forma şi stilul au devenit mai importante decît funcţia şi folosirea. Academizarea noilor tehnici profesionale ce a rezultat de aici ar fi fost, desigur, în felul ei, tot atît de antipatică unor oameni cum a fost Karl Kraus ca şi lucrurile împotriva cărora s-au răzvrătit, pe plan teoretic şi practic, luptătorii de avangardă ai modernităţii. Căci nişte constrîngeri autoimpuse pot fi, în interacţiune cu convenţiile academice ale unei profesiuni artistice sau intelectuale, tot atît de generatoare de obstacole şi de dăunătoare pentru fantezia individuală, ca şi constrîngerile exterioare pe care le-a adus cu sine vechiul sistem de mecenat.

În anii '80, lipsa de fertilitate a acestei scolastici profesional impuse a fost mărturisită cu o unanimitate demnă de atenţie în multe domenii de activitate creatoare. Am văzut în ultimii ani cum fire ce fuseseră în mod evident rupte după 1918 au fost din nou înnodate, nu numai în arhitectură şi în muzică. Şi a existat ceva de felul unei redescoperiri cuprinzătoare a dezvoltărilor şi realizărilor culturale ale epocii burgheze tîrzii care fuseseră trecute cu vederea sau pur şi simplu respinse de generaţiile intermediare. Am redescoperit în ce măsură misiuni artistice şi intelectuale, care rămăseseră nedesăvîrşite între 1900 şi 1918, sînt încă misiunile noastre.

Pe acest fundal general, dorim să ne aplecăm încă o dată asupra intenţiilor filozofice ale lui Wittgenstein. Ambiguitatea care a înconjurat din anii '20 pînă la mijlocul anilor '60 înţelegerea vederilor şi metodelor sale are un aspect disciplinar specific, ca şi unul intelectual general. După 1920,

metodele filozofice ale *Tractatus*-ului au fost preluate de pozitiviștii logici vienezi precum și de filozofii de orientare analitică de la Cambridge. Aceste metode au ocupat un loc central în spectrul posibilităților tehnice și al doctrinelor pe temelia cărora s-au dezvoltat activitățile academice noi și specializate ale „filozofiei profesionale".

În acest punct se cuvine să subliniem cît de nouă a fost de fapt această concepție profesionalizată asupra filozofiei. Desigur că filozofia a ocupat, deja din Evul Mediu, în mod permanent un loc însemnat în învățămîntul și cercetarea universităților. Dar domeniul ei real a fost considerat în general drept unul ce se acoperă parțial cu cel al științelor naturii și al științelor spiritului, astfel încît filozofia a fost studiată împreună și în relație cu aceste discipline. Chiar și astăzi ideea existenței unui sistem de proceduri tehnic-filozofice, care legitimează constituirea unui grup strîns legat de filozofi profesioniști independenți (comparabil cu grupuri științifice ca cele ale topologilor, microbiologilor sau romaniștilor), nu este decît cu puțin mai veche de cincizeci de ani. Situarea lui Wittgenstein față de acest concept al filozofiei era într-o opoziție tot atît de ascuțită cu cea a continuatorilor săi în filozofie, chiar și a acelora care se înțelegeau pe sine drept adepți ai săi, ca și concepțiile lui Schönberg și Loos în raport cu cele ale continuatorilor lor.

Să ne întrebăm: ce a crezut Wittgenstein însuși că a realizat în *Tractatus*? A introdus el noi metode filozofice cu intenția de a le înlătura pe cele vechi? Sau, poate, nu a fost oare intenția lui mai degrabă aceea de a-i elibera pe oameni de subordonarea față de convențiile de *orice* gen ale concepției tehniciste asupra filozofiei? Răspunsul apare clar. Ca și pentru Karl Kraus, intenția cea mai intimă a criticii sale polemice a fost pentru Wittgenstein cea a unei eliberări intelectuale. Firește că și filozofii din Cercul de la Viena s-au văzut într-un asemenea rol emancipator, dar intenția eliberatoare a căpătat în cele din urmă caracterul acelei gîndiri „progresiste" ce poate fi întîlnită în politică și în alte domenii, a cărei trăsătură distinctivă este mai degrabă lupta împotriva vechilor dogme sub semnul altora noi decît o luptă pentru emanciparea de dogme pur și simplu. Pozitiviștii vienezi erau în mod sigur orientați antimetafizic. Dar opoziția lor față de metafizică se întemeia, ca și cea a lui David Hume, pe principii filozofice generale ce nu erau mai puțin arbitrare decît cele ale adversarilor lor. Antimetafizica lui Wittgenstein era dimpotrivă, în sîmburele ei, nedoctrinară. Oricît de multe ar fi schimbat el după 1918 în metodele sale de practicare a filozofiei, fundamentul său propedeutic a rămas totuși neschimbat:

> ... a nu spune nimic altceva decît ceea ce se poate spune... și apoi, întotdeauna cînd un altul ar vrea să spună ceva metafizic să i se demonstreze că nu a dat nici o semnificație semnelor respective din propozițiile sale (*Tractatus* 6.53).

În filozofia sa mai tîrzie, Wittgenstein a avut în mod sigur cu totul alte reprezentări despre ceea ce înseamnă a demonstra că unei expresii a limbajului nu i s-a dat „nici o semnificație". Dar sarcina filozofică fundamentală de a nu pierde din vedere *limitele limbajului* în acele puncte în care oamenii cad ușor în confuzii lipsite de sens a rămas aceeași. Și temeiul pentru care este importantă respectarea acestor granițe s-a păstrat mai departe neschimbat: dorința de a pune la adăpost de crampe intelectuale fără rost, de piedici în calea gîndirii clare și sensibilității autentice în acele domenii în care tocmai acestea contează, în sfera expresiei veridice a emoțiilor omenești și a desfășurării libere a fanteziei creatoare. În acest sens eliberarea intelectuală la care poate conduce filozofia este într-adevăr premisa unei înțelegeri adecvate a acelei „vieți a fanteziei" despre care vorbea Kraus. Wittgenstein spunea odată, după ce a citit ceea ce a scris un coleg al său de la Cambridge despre William Blake: „Cum poate domnul X să creadă că îl înțelege pe Blake? El nu înțelege nici măcar filozofia!"[12]

Atunci cînd, la prima sa întîlnire cu filozofii din Cercul de la Viena, Wittgenstein a stăruit să le citească poezii ale lui Tagore, acesta a fost un gest cu un substrat polemic clar. Căci el ţintea spre un gen de declarație de principii, aceea că metodele filozofiei pot fi, în cel mai bun caz, mijloace subordonate unor scopuri mai importante și anume celor de eliberare a intelectului omului, în așa fel încît acesta să poată percepe cu adevărat probleme mai adînci și mai însemnate, cele care i-au preocupat pe scriitori ca Tolstoi și Tagore. În acest fel, Wittgenstein s-a distanțat cu totul explicit de acea concepție „tehnică" sau „profesională" asupra filozofiei care prețuia inovațiile *Tractatus*-ului ca temelie a unei discipline academice autonome, cu conștiință de sine.[13]

Pe fundalul formației sale de inginer, Wittgenstein nu a fost cîtuși de puțin un adversar al calculului matematic acolo unde el era la locul potrivit. Matematica aplicată trebuia să aibă însă o funcție semnificativă. Trebuia să se arate nu numai că acele calcule sînt corecte din punct de vedere formal, dar și că ele realizează ceva dincolo de elaborarea lor formală. Stilul modernist al manierei vieneze de a practica filozofia a dezvoltat prea des formalisme extrem de complicate oarecum de dragul lucrului în sine, fără considerarea cerințelor relevanței și aplicabilității în afara orizontului formal. Așa ceva acționa ca o roată adăugată unui angrenaj ce se învîrte în gol fără a avea o funcție mecanică sau ca o coroană de hîrtie ce i se pune reginei din jocul de șah fără a influența regulile potrivit cărora poate ea să fie mișcată.

Wittgenstein nu putea face nimic nici cu filozofia analitică pe care au dezvoltat-o G. E. Moore și colegii săi din Cambridge în anii '30 și nici cu filozofia „lingvistică" cultivată cu deosebire la Oxford după cel de al doilea război mondial. El îl prețuia foarte mult pe Moore, atît pentru însușirile sale personale de claritate și simplitate, cît și pentru spiritul onest în care

erau întreprinse căutările sale intelectuale. O parte importantă din acea subtilitate şi capacitate de diferenţiere ce se exprimă în scrierile lui Wittgenstein din ultimii săi ani la Cambridge poate fi atribuită cu bune temeiuri înrîuririi lungilor convorbiri pe care le-a avut cu Moore.[14] Ar fi însă cu totul fals să credem că Wittgenstein împărtăşea concepţiile filozofiei analitice cu privire la problemele şi metodele filozofiei. Din perspectiva lor, filozofii de orientare analitică considerau un număr bine determinat de probleme şi întrebări cu caracter tehnic drept „realităţile fundamentale" ale filozofiei. Şi ei au socotit drept îndatorirea lor să arate în ce fel au fost elaborate soluţii mai constructive şi mai cuprinzătoare ale acestor probleme filozofice cu ajutorul unor metode îmbunătăţite. (Wittgenstein a făcut o dată o remarcă despre C. D. Broad, colegul său la Trinity College în Cambridge: „Săracul Broad crede că filozofia ar fi fizica abstractului.")[15]

Întreaga dezvoltare a unor „teorii" tot mai bine cizelate cu privire la, bunăoară, „other minds" (*alte minţi*), la entităţi teoretice sau la construcţia logică a obiectelor materiale din date ale simţurilor însemna pentru Wittgenstein o colecţionare prost orientată de pseudotehnici în cazul căreia mijloacele filozofiei erau confundate, o dată în plus, cu ţelurile ei. Deosebirea în fixarea priorităţilor, care îl deosebea pe Wittgenstein de atît de mulţi din colegii săi în ale filozofiei din Anglia după 1945, este bine prinsă într-o observaţie a filozofului de orientare analitică din Oxford, J. L. Austin. În elaborarea apărării faţă de reproşul că explicaţiile sale lingvistice amănunţite ar fi banale, Austin spunea că nu a fost niciodată convins că întrebarea dacă o întrebare filozofică este importantă este, la rîndul ei, o întrebare importantă.[16] Ca orice om ce practică cercetarea fundamentală, filozoful profesionist trebuie să înceapă pur şi simplu cu atacarea problemelor ce sînt coapte pentru a fi soluţionate, fără a se sinchisi de însemnătatea sau lipsa lor de însemnătate în afara domeniului specializat al cercetării filozofice. Filozofia pură trebuia să aibă prioritate. Va exista mai tîrziu destul timp pentru a ne îndeletnici cu aplicarea rezultatelor ei asupra unor probleme cu caracter practic. Cel care pleca la sfîrşitul anilor '40 din Cambridge-ul lui Wittgenstein la analiştii de orientare lingvistică din Oxford avea sentimentul că filozofia şi-a pierdut cumva geniul care o inspiră. Fiecare dintre cei care îl ascultaseră pe Wittgenstein îşi dădea seama că asista la lupta unui gînditor cu spirit profund filozofic împotriva obstacolelor intelectuale ce stau în calea desfăşurării libere a gîndirii. La Oxford erau în acea vreme aplicate cu multă îndemînare tehnici ce arătau într-un mod asemănător cu cele ale lui Wittgenstein, dar fără ţeluri filozofice mai adînci sau indiscutabile. Era ca şi cum ai fi schimbat un ceas adevărat pe un ceas de jucărie, al cărui cadran la prima vedere arată exact la fel, dar nu indică timpul.

Wittgenstein s-a deosebit, înainte de toate, într-o privinţă de mişcarea modernă a analizei filozofice. În anii '50 s-a vorbit la Oxford mult despre

caracterul *revoluționar* al filozofiei britanice a secolului XX. O culegere cunoscută și cu deosebit succes de articole cu caracter popular scrise pe această temă avea titlul *The Revolution in Philosophy.*[17] Pentru cine citește astăzi această culegere devine clar în ce măsură „revoluția" proclamată aici este mai degrabă un fenomen sociologic decît unul intelectual, deoarece ea legitimează pretenția filozofilor de catedră de a reprezenta o disciplină autonomă ce se îndeletnicește cu un sistem specializat de probleme, metode și tehnici. Autorii articolelor consideră că datorită lui Frege, Moore, Russell și Wittgenstein filozofii au devenit adevărați „profesioniști cărora nu trebuie să le fie rușine să apară alături de oamenii de știință; și după ce vechea manieră de a filozofa a fost discreditată în favoarea analizei limbajului, filozofii se găsesc într-o poziție profesională respectabilă din punct de vedere academic pe care o pot exercita cu încredere în ei și cu energie. Wittgenstein s-a văzut pe sine tot atît de puțin revoluționar ca și Schönberg. Tot așa cum Schönberg afirma doar că a sa *Harmonielehre* și noul sistem dodecafonic ofereau posibilitățile cele mai eficiente de a continua cercetarea „logicii muzicale" ce s-a dezvoltat de la Bach prin Beethoven și alți clasici ai muzicii, Wittgenstein insista doar asupra faptului că metodele sale în filozofie erau moștenitoarele legitime ale celor proprii pentru ceea ce s-a înțeles mai înainte prin filozofie. Și în ciuda lecturilor sale comparativ restrînse în literatura filozofică clasică, Wittgenstein s-a raportat plin de admirație și respect la bărbați ca Augustin, Schopenhauer și Kierkegaard, într-o epocă în care unii filozofi revoluționari de orientare analitică mai siguri pe ei aveau încă tendința de a ignora întreaga istorie a filozofiei drept o suită nemaipomenită de erori intelectuale.[18]

Dacă Wittgenstein s-a distanțat de filozofia analitică din Anglia de după al doilea război mondial, atunci el a făcut-o într-un mod și mai clar în ceea ce privește „empirismul logic", care domina în anii '40 și '50 un domeniu atît de întins al filozofiei academice din America. El nu a manifestat, în cele din urmă, niciodată interes pentru o teorie propriu-zisă a cunoașterii, fie că ea venea de la Mach și Schlick sau de la Moore și Russell; în această privință el a fost întotdeauna în prea mare măsură un filozof de orientare transcendentală. Argumentele unor bărbați ca Ernest Nagel și Carl Hempel erau, pentru el, o preluare și o continuare a filozofiei tehnic-formaliste a Cercului de la Viena, în același fel în care blocurile de birouri de forma unor cutii de ghete de pe *Park Avenue*, de după război, pot fi privite în relație cu structuralismul convențional al lui Gropius și al școlii *Bauhaus*. Un simbolism gol și un jargon pseudotehnic au servit ca pretext pentru înlăturarea adevăratelor probleme filozofice, cele care afectează propriile noastre experiențe și pe care le simțim cu nervii noștri, în favoarea unui sistem de configurații formal-abstracte ale gîndirii ce nu își au rădăcina în viața reală. Wittgenstein obișnuia să spună că în filozofie este important să nu fii *întotdeauna* deștept.[19] Căci filozoful deștept riscă să piardă

contactul cu problemele fundamentale, de substanţă, asupra cărora trebuie să arunce lumină gîndurile sale şi să se piardă în probleme secundare ce sînt doar ale sale. Numai impulsul ocazional pe care îl oferă prostia cinstită ne va ajuta să ne dăm seama unde anume eşuează argumentele filozofiei profesionale universitare atunci cînd le raportăm la adevăratele noastre nevoi intelectuale. În *Însemnările postume* ale lui Wittgenstein întîlnim o propoziţie care a fost scrisă în anul 1949:

Pentru filozof, în văile prostiei creşte totuşi mai multă iarbă decît pe înălţimile sterpe ale deşteptăciunii.[20]

Aceasta nu înseamnă, desigur, că punctul de vedere filozofic al lui Wittgenstein ar fi unul final, definitiv. El nu este aşa cum nu este nici punctul de vedere al lui Schönberg în muzică. Inovaţiile şi teoriile muzicale ale lui Schönberg pot fi văzute astăzi de la o anumită distanţă, pentru a spune aşa, perspectivist; iar într-o anumită privinţă el pare să-i fi condus pe elevii săi, poate, totuşi într-o fundătură. În epoca lui, respingerea întemeiată critic a tonalităţii tradiţionale a fost, fireşte, o inovaţie cu totul extraordinară. Vrînd să discutăm astăzi dacă această inovaţie nu s-a epuizat în jumătatea de secol ce a urmat, nu am intra însă în conflict cu simţul istoric propriu lui Schönberg.

Privind lucrurile pe fundalul discuţiei filozofice din Viena la răscrucea secolelor, paşii filozofiei pe care i-a făcut Wittgenstein în prima sa operă fundamentală, precum şi aceia pe care i-a făcut mai tîrziu, în a doua sa operă fundamentală, ne apar în mod sigur drept legitimi, plauzibili şi, eventual, chiar inevitabili. Noi trebuie să considerăm însă opera lui nu pur şi simplu drept un *terminus ad quem*, ci şi drept un posibil *terminus a quo*. În mai mult decît o privinţă, opera lui Wittgenstein a dus în mod definitiv la o încheiere a demersurilor de gîndire şi a problemelor ce au dominat mai mult de un secol întreaga tradiţie neokantiană a filozofiei transcendentale. Astfel, opera lui a făcut, de exemplu, clar că „principiile regulative" şi „adevărurile sintetice *a priori*" ale schematismului kantian nu pot pretinde mai mult decît o necesitate „tautologică" şi că numai forma de viaţă din care îşi derivă semnificaţia le face indispensabile *din punct de vedere funcţional*, prin urmare „necesare" în *acest* sens. Şi sîntem acum în situaţia să ducem consideraţiile funcţionale, ce au ca obiect evoluţiile istorice fundamentale ale metodelor noastre raţionale şi ale modurilor noastre de gîndire în diferitele domenii ale vieţii şi cercetării, mai departe decît a făcut-o Wittgenstein. În această privinţă putem vedea într-un bărbat cum a fost, bunăoară, Ernst Cassirer — care împărtăşea înalta consideraţie a lui Wittgenstein pentru opera lui Hertz şi a făcut din aceasta punctul de plecare pentru *Filozofia formelor simbolice* — un gînditor ale cărui argumente, ce apar mai degrabă drept conservatoare, pot oferi tot atît de multe puncte de spri-

jin pentru o dezvoltare în continuare a filozofiei, ca şi scrierile şi învăţăturile lui Wittgenstein însuşi.[21]

Dat fiind situaţia din Viena între 1900 şi 1914, cu corupţia ei sistematică, cu deformările şi falsificările vieţii politice, culturale şi intelectuale care au fost atacate de Kraus şi de cei care i-au stat aproape, este probabil adevărat că *singurul* drum eficient în direcţia bună a fost cel indicat de polemică. În orice caz o creaţie artistică cum a fost cea a lui Schönberg a impus o confruntare serioasă cu problemele intelectuale legate de dezvoltarea unor căi noi ale exprimării muzicale şi ale „logicii“ gîndirii muzicale. În acest punct al istoriei culturii răspunsul de neocolit la o dulcegărie sentimentală generalizată şi la demersuri intelectuale de mîntuială a constat într-un puritanism intelectual şi artistic, ce restabilea pentru sarcinile creatoare acea concentrare şi puritate de ordin intelectual pe care oamenii aproape le pierduseră.

Dar puritanismul polemic este, la rîndul său, întotdeauna expus primejdiei de a exagera şi de a deveni astfel o variantă a fanatismului. S-ar putea de aceea ca reflecţia privitoare la momentul în care contracurentul puritan şi-a îndeplinit sarcinile necesare să devină tot atît de importantă cît a fost mai înainte apariţia lui. Cînd va veni acest moment, vom observa că ideile, metodele şi procedurile ce au avut pe bună dreptate greutate şi autoritate în această „perioadă puritană“ nu au fost, şi ele, decît un punct de plecare pe care oamenii, în confruntarea cu noile provocări ale evoluţiei istorice, trebuie să-l lase în urmă. Şi ideile unui Schönberg, unui Loos, unui Wittgenstein trebuie să fie văzute pe fundalul situaţiei istorice din care au răsărit. Acest fapt va trebui să contribuie la familiarizarea noastră cu un gînd ce este, într-o perspectivă largă, de neocolit: şi anume, că odată şi odată noile forme ale muzicii, ale arhitecturii şi ale filozofiei vor deveni moştenitoarele legitime ale acelor mari înfăptuiri intelectuale, în acelaşi fel în care acestea din urmă au fost odată moştenitoarele tradiţiei *fin-de-siècle* împotriva căreia se ridicaseră.

Note

Postfaţa traducătorului la versiunea germană

1. Prin aceasta nu vor fi desigur negate performanţele interpretative remarcabile ale acestei literaturi despre scrierile lui Wittgenstein, ca şi faptul că reprezentanţii celor două orientări au contestat într-un caz sau altul îndreptăţirea celeilalte părţi de a se reclama de la Wittgenstein. Pentru probe exemplare în acest sens vezi E. Anscombe, *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus,* London, 1959, pe de o parte, şi G. Bergmann, *The Glory and the Misery of Ludwig Wittgenstein*, în (ed.) E. D. Klemke, *Essays on Wittgenstein*, Chicago, 1971, pe de altă parte.

2. Walter Schulz, *Wittgenstein. Die Negation der Philosophie*, Stuttgart, 1967.

3. G. H. von Wright, *Biographische Betrachtung*, în Wittgenstein, *Schriften*, Beiheft 3, Frankfurt/M, 1979, pp. 103–114; Paul Engelmann, *L. Wittgenstein, Briefe und Begegnungen*, München, Wien, 1970; Werner Kraft, *Wittgenstein und Karl Kraus*, în *Rebellen des Geistes*, Stuttgart, 1968, pp. 102–134.

4. Vezi, bunăoară, Rudolf Haller, *Studien zur österreichischen Philosophie*, Amsterdam, 1979, p. 123, vezi ş. urm. Vezi şi articolul meu *Geistige Landschaft mit vereinzelter Figur im Vordergrund. Ludwig Wittgenstein* în „Merkur“, 1984, Heft 6.

5. Înainte de toate Rush Rhees (ed.), *Ludwig Wittgenstein, Personal Recollections*, Oxford, 1981.

6. Zweitausendeins Verlag, Frankfurt/M, 1977.

7. Georg Prachner Verlag, Wien, 1981, 1982, 1983.

8. Residenz Verlag, Salzburg/Wien, 1982.

9. S. Fischer Verlag, Frankfurt/M, 1976.

10. Ullstein Verlag, Frankfurt/M–Merlin, Wien, 1982.

11. Diogenes Verlag, Zürich, 1980.

12. Joachim Kühn, *Gescheiterte Sprachkritik, Fritz Mauthners Leben und Werk*, Berlin–New York, 1975.

13. Rhees (ed.), *Ludwig Wittgenstein, Personal Recollections*, p. 171.

Capitolul 1

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. de Al. Surdu, Humanitas, Bucureşti, 1991.
2. *Ibidem*, Prefaţă.
3. Vezi Stuart Hughes, *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought 1890–1930*, New York, 1958, p. 399.
4. Vezi Stephen Toulmin, articolul cu acelaşi titlu în H. H. Rhys, *Seventeenth Century Science and the Arts*, Princeton, 1961.
5. Acest titlu l-a dat Karl Kraus dramei sale despre primul război mondial. Vezi şi Frank Field, *The Last Days of Mankind*, London–New York, 1967.
6. Chiar şi cartea de amintiri despre Wittgenstein a lui Norman Malcolm, în ciuda marilor ei merite, lasă mai degrabă în obscuritate conexiunile dintre Wittgenstein omul şi Wittgenstein filozoful.
7. Aşa cum am constatat (St. E. Toulmin) în timpul unei călătorii prin Kosovo-Metohija şi Macedonia din anul 1968, la mai mult de 20 de ani după al doilea război mondial, acolo vorbesc în mod curent limba turcă chiar oameni tineri între 15 şi 30 de ani.
8. Bruno Walter, *Thema und Variationen–Erinnerungen und Gedanken*, Frankfurt/M, 1960, p. 115 ş. urm.
9. Cu privire la Arnold Schönberg şi Karl Kraus, vezi capitolul 4 al acestei cărţi, „Cultură şi critică".
10. Expresia îi aparţine lui Karl Kraus, vezi *Die Fackel, Reprint*, Frankfurt/M, 1968–76, Nr. 400–403, p. 2.
11. Pentru prezentarea acestui cerc şi a obiectivelor sale, vezi articolul lui John Maynard Keynes, „My Early Beliefs", în *Two Memoirs*, London, 1949.
12. Vezi B. Russell, *Autobiography*, vol. I şi II, ca şi scrisorile publicate împreună cu aceste memorii; în afară de acestea, vezi şi foarte interesanta corespondenţă Russell–Wittgenstein în Ludwig Wittgenstein, *Briefe*, B. F. McGuinness şi G. H. von Wright, Frankfurt/M, 1980.
13. Îmi amintesc îndeosebi de observaţiile lui Russell despre filozofia limbajului a lui Wittgenstein în discuţii ce au avut loc la *Moral Sciences Club* al Universităţii Cambridge în anii 1946–47 şi mai tîrziu, în cursul unei discuţii la Universitatea Oxford, la începutul anilor '50 (St. E. Toulmin).
14. Comunicare personală a lui Richard Braithwaite; cuvintele s-ar putea să nu fi fost acestea căci recomandările lui Moore erau confidenţiale, dar parafrazarea este una apropiată (St. E. Toulmin).
15. Amintiri personale din perioada dintre ianuarie 1946 şi iunie 1947; după aceea Wittgenstein a renunţat la profesoratul său şi a trăit complet retras (St. E. Toulmin).
16. Wittgenstein, *Tractatus*, Prefaţă.

17. Acest lucru este adevărat cu privire la toate comentariile principale asupra *Tractatus*-ului, cu deosebire pentru cele care au elaborat aşa-numita interpretare consacrată (*received interpretation*), de exemplu cele ale lui Max Black şi Elisabeth Anscombe.

18. Convorbiri în Viena în iarna şi primăvara anului 1969 (A. S. Janik); vezi în această privinţă şi Ludwig Haensel, *Begegnungen und Auseinandersetzungen mit Denkern und Dichtern der Neuzeit*, Wien, 1957, p. 315 ş. urm.; vezi şi p. 323.

19. Paul Engelmann, *Ludwig Wittgenstein, Briefe und Begegnungen*, München, Wien, 1970 şi G. H. Wright, *Ludwig Wittgenstein, a Biographical Sketch*, în Philosophical Review, vol. 64.

20. Paul Engelmann, *op. cit.*, pp. 27 şi 28.

21. G. E. M. Anscombe, *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*, London, 1959, p. 12.

22. Paul Engelmann, *op. cit.*, pp. 101–110.

23. Vezi M. O'C. Drury, *A Symposium*, în ed. K. T. Fann, *Ludwig Wittgenstein: The Man and his Philosophy*, New York, 1967, p. 70.

24. Vezi G. E. M. Anscombe, *op. cit.*, p. 12.

25. Vezi Patrick Gardiner, *Schopenhauer*, Baltimore, 1963, pp. 275–282 şi G. E. M. Anscombe, *op. cit.*, p. 11 ş. urm. şi 168 ş. urm., ca şi A. S. Janik, „Schopenhauer and the Early Wittgenstein", în *Philosophical Studies*, vol. 15, 1966, pp. 76–95.

26. Erich Heller, „Ludwig Wittgenstein: Unphilosophical Notes", în Fann, *op. cit.*, pp. 89–106, ca şi Werner Kraft, „Ludwig Wittgenstein und Karl Kraus", în *Neue Deutsche Rundschau*, vol. 72, nr. 4, 1961, pp. 812–844.

27. Erik Stenius, *Wittgenstein's Tractatus: A Critical Exposition*, pp. 214–226; S. Morris Engel, *Wittgenstein's Doctrine of the Tyrany of Language*, The Hague, 1971.

28. Vezi Stephen Toulmin, *From Logical Analysis to Conceptual History*, în ed. Peter Achinstein şi S. F. Barker, *The Legacy of Logical Positivism*, Baltimore, 1969.

29. D. F. Pears, *Wittgenstein*, London, 1969.

30. Wittgenstein, *Tractatus*, Prefaţă.

31. Convorbiri personale ale lui S. E. Toulmin şi A. S. Janik, independent unul de celălalt, cu profesorul von Wright. Deşi observaţia este citată aici în afara contextului, sensul ei este necondiţionat aplicabil pentru argumentarea noastră.

32. Heinrich Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik, Gesammelte Werke III*, Leipzig, 1894, vezi şi ediţia engleză: Heinrich Hertz, *The Principles of Mechanics, Presented in a New Form*, Introducere de R. S. Cohen, New York, 1956.

33. Vezi Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel–Basel–London–New York, 1959, p. 189.

Capitolul 2

1. Arthur May, *Vienna in the Age of Franz Joseph*, Norman, Oklahoma, 1966, p. 74 ş. urm.
2. Henry Schnitzler, „Gay Vienna — Myth and Reality", în *Journal of the History of Ideas*, vol. 15, 1954, p. 115.
3. Citat de Henry Schnitzler, *op. cit.*, din Heinrich Laube, *Reisenovellen*, vol. III, pp. 36–39 şi p. 41.
4. A. May, *op. cit.*, p. 23.
5. Vezi Bruno Walter, *Gustav Mahler*, ed. a 2-a, Berlin–Frankfurt/M, 1957, pp. 36–49.
6. Vezi Henry Pleasants, Prefaţă la Eduard Hanslick, *Music Criticism 1846–1899*; o ediţie prescurtată a fost publicată sub titlul *Vienna's Golden Years 1850–1900*, New York, 1950.
7. A. May, *op. cit.*, p. 56.
8. *Ibidem*, p. 54.
9. Citat de Burton Pike în *Robert Musil: An Introduction to His Work*, p. 40.
10. Robert Musil, *Omul fără însuşiri*, trad. de M. Ivănescu, Univers, Bucureşti, 1995, pp. 54–55.
11. C. A. Macartney, *The Habsburg Empire 1790–1918*, London, 1968, p. 190.
12. *Ibidem*, p. 151.
13. Vezi Oscar Jászi, *The Dissolution of the Habsburg Monarchy*, Chicago–London, 1961, p. 81 ş. urm.
14. Macartney, *op. cit.*, p. 211, notă.
15. A. May, *The Habsburg Monarchy 1867–1914*, New York, 1968, p. 22.
16. *Idem.*
17. Jászi, *op. cit.*, p. 92.
18. A. May, *Habsburg Monarchy*, p. 358.
19. Macartney, *op. cit.*, p. 667.
20. Jászi, *op. cit.*, p. 70 ş. urm.
21. *Ibidem*, p. 61 ş. urm. şi Macartney, *op. cit.*, p. 104.
22. Macartney, *op. cit.*, p. 661 ş. urm. şi A. J. P. Taylor, *The Habsburg Monarchy 1809–1918. A History of the Austrian Empire and Austria-Hungary*, Harmondsworth, 1948, p. 184 ş. urm.
23. A. J. P. Taylor, *op. cit.*, p. 184.
24. Jászi, *op. cit.*, p. 33 ş. urm.
25. Musil, *op. cit.*, p. 54.
26. Macartney, *op. cit.*, p. 603 ş. urm.
27. Musil, *op. cit.*, p. 112.
28. *Ibidem*, p. 114.

29. A. May, *Vienna...*, p. 79 ş. urm.
30. A. May, *Habsburg Monarchy*, p. 145.
31. Ernest Jones, *The Life and the Works of Sigmund Freud*, 3 vol., New York, 1953–57, vol. I, p. 25.
32. Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, în K. Marx, F. Engels, *Opere alese*, 2 vol., Editura P. M. R., Bucureşti, 1949, vol. I, p. 12.
33. Stefan Zweig, *Lumea de ieri*, trad. de I. Nastasia, Editura Univers, Bucureşti, 1988, p. 19.
34. Musil, *op. cit.*, p. 346.
35. Carl E. Schorske, *Wien — Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt/M, 1982, p. 288.
36. Vezi Zweig, *op. cit.*, p. 35.
37. *Ibidem*, pp. 108–109.
38. Schorske, *op. cit.*, p. 8 ş. urm.
39. Zweig, *op. cit.*, pp. 46–53.
40. *Ibidem*, p. 85 ş. urm.
41. *Ibidem*, p. 84 ş. urm.
42. *Ibidem*, p. 90.
43. *Ibidem*, p. 70.
44. Schorske, *op. cit.*, p. 5.
45. Macartney, *op. cit.*, p. 519 ş. urm.
46. A. J. P. Taylor, *Habsburg Monarchy*, p. 3 ş. urm.
47. A. May, *Habsburg Monarchy*, p. 3 ş. urm.
48. *Ibidem*, p. 204.
49. Schorske, *op. cit.*, p. 120.
50. Vezi Charles O. Hardy, *The Housing Program of the City of Vienna*, Washington, 1934, cap. 1 cu privire la situaţia în Viena dinainte de război.
51. Macartney, *op. cit.*, p. 178.
52. Vezi May, *Vienna...*, pp. 40–45.
53. Vezi William Jenks, *Vienna and the Young Hitler*, New York, 1960, cap. 7 şi Albert Fuchs, *Geistige Strömungen in Österreich 1867–1918*, Wien, 1949, pp. 85–129.
54. May, *Vienna...*, p. 59 ş. urm.
55. Cu privire la Lueger, vezi şi P. G. Pulzer, *The Rise of Political Antisemitism in Germany, New Dimensions in History, Essays in Comparative History*, New York–London–Sydney, 1964, pp. 167–170 şi W. Jenks, *op. cit.*, cap. 4, ca şi A. Fuchs, *op. cit.*, pp. 58–63 şi Schorske, *op. cit.*, pp. 126–138.
57. H. von Poschinger, citat de Hans Rosenberg în „Political and Social Consequences of the Great Depression of 1873–1896“, în *Economic History Review*, vol. 13, p. 63, nota 2.

58. Citat în Sigmund Mayer, *Die Wiener Juden: Kommerz, Kultur, Politik 1700–1900*, Wien–Berlin, 1917, p. 475.
59. Cu privire la G. von Schönerer vezi P. G. Pulzer, *op. cit.*, pp. 162–170 şi W. Jenks, *op. cit.*, cap. 5, ca şi A. Fuchs, *op. cit.*, pp. 177–186 şi Schorske, *op. cit.*, pp. 115–126.
60. Pulzer, *op. cit.*, p. 152.
61. *Ibidem*, p. 153; vezi şi p. 151.
62. *Ibidem*, p. 151.
63. Schorske, *op. cit.*, pp. 125–126.
64. Andrew Gladding Whiteside, *Austrian National Socialism before 1918*, The Hague, 1962.
65. Citat în Pulzer, *op. cit.*, p. 269.
66. Cu privire la Theodor Herzl vezi Schorske *op. cit.*, pp. 138–164 ca şi Alex Bein, *Theodor Herzl, eine Biographie*, Wien, 1974 şi Solomon Liptzin, *Germany's Stepchildren*, Philadelphia, 1944, pp. 113–123.
67. Vezi Alex Bein, *op. cit.*, p. 62.
68. *Ibidem*, p. 144 ş. urm.
69. Citat de către Schorske, *op. cit.*, p. 154.
70. S. Zweig, *op. cit.*, p. 44.
71. Pentru reconstituirea carierei lui Redl vezi Robert B. Asprey, *The Panther's Feast*, New York, 1969. Piesa lui John Osborne *A Patriot for Me*, New York, 1970, se bazează pe relatarea lui Asprey despre afacerea Redl.
72. S. Zweig, *op. cit.*, p. 204 ş. urm.
73. Cu privire la biografia lui Arthur Schnitzler vezi Solomon Liptzin, *Arthur Schnitzler*, New York, 1932.
74. Vezi Schorske, *op. cit.*, cu deosebire pp. 10–20; datorăm o mare parte a acestui paragraf analizei pătrunzătoare a lui Schorske şi articolului remarcabil al lui Robert A. Kann, „The Image of the Austrian in the Writings of Arthur Schnitzler“, în *Studies in Arthur Schnitzler*, Chapel Hill/N. Carolina, 1963, pp. 45–70.
75. Musil, *op. cit.*, vol. 3, p. 195.
76. Emile Durkheim, *Suicide: A Study in Sociology*, p. 299.
77. Musil, *op. cit.*, vol. 3, pp. 242–43.

Capitolul 3

1. Karl Kraus, *Die Fackel*, Reprint, Frankfurt/M, 1976, Nr. 400, p. 2.
2. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München, 1937, p. 137.
3. Karl Kraus, *Werke XIV, Dramen*, München, 1967, p. 115.
4. Arthur May, *Vienna in the Age of Franz Joseph*, Oklahoma, 1966, p. 114.
5. Date biografice despre Karl Kraus: Frank Field, *The Last Days of Mankind*, New York, 1967, pp. 1–31; Wilma Abeles Iggers, *Karl Kraus*,

A Viennese Critic of the Twentieth Century, The Hague, 1967, pp. 1–20; Paul Schick, *Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, 1981.

6. *Die Fackel 5*, p. 11.
7. Karl Kraus, *Werke XII, Die Chinesiche Mauer*, München, 1974, p. 268 ş. urm.
8. *Fackel 9*, p. 27.
9. Theodor Haecker, *Søren Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit*, Innsbruck 1913, p. 57.
10. Vezi, de exemplu, Karl Kraus, „Bunte Begebenheiten“, în *Worte in Versen VII*, Wien, Leipzig, 1923, p. 30, a treia strofă.
11. *Fackel* 601–607, p. 1 ş. urm.
12. *Fackel* 263, p. 7.
13. Karl Kraus, *Werke III, Beim Wort genommen*, ediţia a doua nemodificată, München, 1965, p. 44.
14. *Ibidem*, p. 45.
15. *Ibidem*, p. 13.
16. *Ibidem*, p. 272.
17. Pentru biografia lui Otto Weininger, vezi David Abrahamsen, *The Mind and Death of a Genius*, New York, 1964.
18. Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, retipărire după prima ediţie din 1903, München, 1980, p. VIII.
19. *Ibidem*, pp. 7–13 şi 62–66.
20. *Ibidem*, pp. 31–36.
21. *Ibidem*, pp. 409–420.
22. Theodor Lessing, *Der Jüdische Selbsthaß*, Berlin, 1930.
23. Carl Dallago, *Otto Weininger und sein Werk*, Innsbruck, 1912, p. 3.
24. *Ibidem*, p. 9 ş. urm.
25. *Ibidem*, p. 20.
26. *Ibidem*, p. 22.
27. *Ibidem*, p. 22 ş. urm.
28. *Ibidem*, p. 31.
29. În ceea ce priveşte vederile lui Kraus despre femei, vezi Karl Kraus, *Werke III*, pp. 13–56 şi Iggers, *op. cit.*, pp. 155–170.
30. Karl Kraus, *op. cit.*, p. 283.
31. *Ibidem*, p. 351.
32. Pentru corectarea acestei concepţii, vezi Edwin Hartl, „Karl Kraus und die Psychoanalyse. Versuch einer Klarstellung, în Merkur“, 31, 1977, p. 144 ş. urm.
33. Fritz Wittels, „Die Fackel-Neurose“, în *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung II, 1908–1910*, Frankfurt/M, 1976, p. 346 ş. urm.
34. Karl Kraus, *Werke III*, p. 55.

35. *Ibidem*, p. 348.
36. *Ibidem*, p. 82.
37. *Fackel 1, p. 2.*
38. Karl Kraus, *Werke VIII, Untergang der Welt durch Schwarze Magie*, München, 1960, p. 44 ş. urm.
39. *Fackel*, 1, p. 2.
40. May, *op. cit.*, p. 48 ş. urm. şi Field, *op. cit.*, p. 44.
41. Pentru reacţia satirică a lui Kraus la această legendă, vezi, de exemplu, Karl Kraus, *Werke V, Die letzten Tage der Menschheit*, München, 1957, actul 5, scena 26, p. 615.
42. *Fackel* 47, p. 13.
43. *Fackel* 54, p. 17.
44. Field, *op. cit.*, p. 58.
45. *Fackel* 890–905, p. 234.
46. Carl E. Schorske, *Wien — Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt/M, p. 288.
47. Karl Kraus, *Die Sprache, Werke II*, ed. a 4-a, München, 1962, p. 241 ş. urm.
48. Kraus, *Werke III*, p. 332.
49. Paul Schick, *op. cit.*, p. 29.
50. Vezi, bunăoară, H. Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, retipărit în (ed.) Gotthart Wunberg, *Die Wiener Moderne*, Stuttgart, 1981.
51. Pentru acest reproş de „neautenticitate" îndreptat împotriva membrilor grupului *Jung-Wien*, vezi remarca „Viaţa va rupe cîrja afectării", Kraus, „Die demolierte Literatur", în *Frühe Schriften*, vol. II, München, 1979, p. 297.
52. Vezi P. Altenberg, „Wie ich mir Karl Kraus gewann", în P. Altenberg, *Auswahl aus seinen Schriften von Karl Kraus*, Wien, 1932, p. 418 ş. urm.
53. Kraus, *Werke III*, p. 332.
54. P. Altenberg, „Rundfrage Über Karl Kraus", în *Der Brenner*, Innsbruck 1912/13, p. 840.
55. *Fackel* 601–607, p. 1 ş. urm., p. 6.
56. Kraus, *Werke III*, p. 103.
57. Kraus, *Werke III*, p. 333.
58. Barbara Tuchman, *The Proud Tower*, New York, 1967, p. 390.
59. Kraus, *Worte in Versen VII*, p. 50 ş. urm.
60. *Fackel*, 270–271, p. 1 ş. urm., p. 6 ş. urm.
61. *Fackel* 757–758, pp. 38–48, p. 45.
62. *Ibidem*, p. 43.
63. *Fackel* 270–271, p. 11, 14.
64. Kraus, *Worte in Versen III*, p. 77 ş. urm.
65. *Fackel* 270–271, p. 10.
66. *Fackel* 811–819, p. 92 ş. urm.

67. *Fackel* 757–758, p. 43.
68. Kraus, *Werke III*, p. 338.
69. Kraus, *Werke VIII*, p. 348.
70. Ernest Krenek, „Karl Kraus und Offenbach“, retipărit în *Fackel* 806–809, p. 63.
71. Field, *op. cit.*, p. 10.
72. *Fackel* 349–350, p. 1 ş. urm.
73. Kraus, *Werke VIII*, p. 228.
74. *Ibidem*, p. 223.
75. Franz H. Mauthner, Nestroy, Frankfurt/M, 1978, p. 63.
76. *Ibidem*, p. 115.
77. E. Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, 1979, p. 1104.
78. *Fackel* 345–346, p. 40.
79. Friedell, *op. cit.*, p. 1104.
80. F. H. Mauthner, *op. cit.*, p. 117.
81. Kraus, *Werke VIII*, p. 237, 239.
82. Paul Engelmann, *Ludwig Wittgenstein, Briefe und Begegnungen*, (ed.) B. F. McGuinness, München–Wien, 1971, p. 109.
83. Kraus, *Werke III*, p. 326.
84. *Fackel* 329–330, p. 33; *Werke VIII*, p. 213.
85. *Fackel* 329–330, p. 3 ş. urm., *Werke VIII*, p. 216 ş. urm.
86. Kraus, *Werke III*, p. 212.
87. *Ibidem*, p. 241.
88. Werner Kraft, *Karl Kraus, Beiträge zum Verständnis seines Werkes*, Salzburg, 1956, p. 163.
89. Kraus, *Werke III*, p. 341.
90. Erich Heller, în L. Wittgenstein, *Schriften, Beiheft 1*, Frankfurt/M, 1960, p. 53, Werner Kraft, *Rebellen des Geistes*, Stuttgart, 1968, p. 124.
91. Kraus, *Die dritte Walpurgisnacht, Werke I*, p. 211.
92. Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher II*, ed. a 2-a, München, 1975, p. 439.
93. Kraus, *Werke VIII*, p. 72.
94. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Prefaţă, în *Werke V*, p. 9.
95. *Fackel* 194, p. 11.

Capitolul 4

1. Engelbert Broda, *Ludwig Boltzmann: Mensch, Physiker, Philosoph*, Wien, 1955, p. 15.
2. Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, vol. II, p. 80.
3. *Ibidem*, p. 51.

4. A. J. May, *The Habsburg Monarchy 1867–1914*, New York, 1968, p. 183 ş. urm.
5. A. Fuchs, *Geistige Strömungen in Österreich 1867–1918*, Wien 1949, p. 99.
6. Paul Schick, *Karl Kraus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, 1981, p. 30.
7. *Oskar Kokoschka zum 85. Geburtstag, Ausstellungskatalog*, Wien, 1971, citat după Burckhardt Rukschcio/Roland Schachel, *Adolf Loos, Leben und Werk*, Salzburg–Wien, p. 192.
8. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, în A. Loos, *Trotzdem*, republicare a primei ediţii din 1931, Wien, 1928, p. 79. (Loos foloseşte în textul original scrierea cu litere mici care îi este caracteristică.)
9. Loos, *Trotzdem*, p. 96.
10. Arnold Schönberg, în *Festschrift für Adolf Loos zum 60. Geburtstag*, citat după A. Loos, *Ins Leere gesprochen*, republicare a primei ediţii din 1921, Wien, 1981, Prefaţă, p. 15.
11. Peter Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley–Los Angeles, 1957, p. 149.
12. May, *The Habsburg Monarchy*, p. 321.
13. Ludwig Hevesi, *Hans Makart und die Sezession*, citat după *Experiment Weltuntergang*, Wien, în jurul anului 1900, München, 1981, p. 10.
14. Selz, *op. cit.* p. 60.
15. Vezi, de exemplu, articolul său „Ornament und Erziehung“, în *Trotzdem*, p. 173 ş. urm.
16. Selz, *op. cit.*, p. 150.
17. Vezi Rukschcio/Schachel, *Adolf Loos*, p. 38.
18. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, 1979, p. 1301.
19. *Ibidem*, p. 1302.
20. Rukschcio/Schachel, *Adolf Loos*, p. 178.
21. Loos, „Ornament und Verbrechen“, în *Trotzdem*, p. 88.
22. *Ibidem*, p. 78.
23. *Idem*,
24. *Ibidem*, p. 82, 83.
25. Citat după Adolf Loos, *Katalog zur Ausstellung in München*, 1982, p. 10.
26. A. Loos, *Trotzdem*, p. 84.
27. *Fackel* 279–280, p. 8.
28. Citat în Paul Engelmann, *Bei der Lampe*, manuscris nepublicat.
29. Loos, *Trotzdem*, p. 154 ş. urm.
30. *Ibidem*, p. 101.
31. Rukschcio/Schachel, *Adolf Loos*, p. 149.
32. *Fackel* 317–318, p. 18.
33. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein*, Wien–München, 1970.

34. *O. Kokoschka zum 85. Geburtstag, Ausstellungskatalog*, citat după Rukschcio/Schachel, *Adolf Loos*, p. 140.
35. *Ibidem*, p. 142.
36. Citat de Leopold Zahn, „Oskar Kokoschka“, în *Das Kunstwerk*, anul 2, 1948, p. 29.
37. Rukschcio/Schachel, *Adolf Loos*, p. 208.
38. *Fackel*, 315–316, p. 33.
39. *Fackel* 300, o. 25.
40. Publicat din nou în Adolf Loos, *Die Potemkinsche Stadt*, 1983, p. 230.
41. O. Kokoschka, *Mein Leben*, München, 1971, p. 29.
42. Citat la Paul Schick, *Karl Kraus*, p. 151.
43. Vezi Eberhard Freitag, *Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, 1981, p. 24.
44. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, ed. a 4-a, Wien–Zürich–London, 1922, p. 7.
45. Vezi Willi Reich, *Arnold Schönberg oder: Der konservative Revolutionär*, Wien–Frankfurt–Zürich, p. 63.
46. Wassili Kandinsky, „Die Bilder“, în *Arnold Schönberg*, reproducere în facsimil a ediției din 1912, München, 1980, pp. 59–64.
47. E. Freitag, *Arnold Schönberg*, p. 66.
48. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, edițiile 13–15, Leipzig, 1922, cap. II: „Die Darstellung von Gefühlen ist nicht Inhalt der Musik“, pp. 20–58.
49. Vezi articolul lui Henry Pleasant, „Eduard Hanslick“, în ediția engleză a scrierilor lui Hanslick sub titlul *Music Criticism 1846–1899*, New York, 1950.
50. *Ibidem*, p. 17.
51. *Ibidem*, p. 206.
52. *Ibidem*, p. 121.
53. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, *op. cit.*, p. 11.
54. *Ibidem*, p. 34.
55. *Ibidem*, p. 33.
56. *Ibidem*, pp. 169, 170.
57. *Ibidem*, p. 63 ș. urm.
58. *Ibidem*, p. 64.
59. *Ibidem*, p. 62.
60. Arnold Schönberg, „Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik“, în *Gesammelte Schriften*, vol. I (ediție germană a textului englezesc *Style and Idea*), 1976, Frankfurt/M, p. 21.
61. *Ibidem*, p. 96 („Compoziție cu 12 tonuri“.)
62. *Ibidem*, p. 96.

63. Citat la H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*, Zürich, 1974, p. 108.
64. Schönberg către Edgar Prinzhorn, citat la Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Basel–London–New York, 1959, p. 129.
65. Schönberg, *Stil und Gedanke*.
66. J. Rufer, *op. cit.*, p. 129.
67. Schönberg, *Harmonielehre, op. cit.*, p. 493.
68. Schönberg, *Stil und Gedanke*, pp. 72, 73, 75.
69. *Ibidem*, p. 122.
70. Despre Hauer, vezi W. Reich, *op. cit.*, p. 180 ş. urm.
71. Rufer, *op. cit.*, p. 131.
72. *Ibidem*, p. 143.
73. Schönberg, *Harmonielehre*, citat după Reich, *op. cit.*, p. 66. (În cea de a 4-a ediţie a *Harmonielehre*, citată aici, se păstrează doar prima propoziţie din dedicaţia iniţială.)
74. Franz Schmidt, citat în Wolfgang Schreiber, *Gustav Mahler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, 1983, p. 84.
75. Schönberg, *Stil und Gedanke*, p. 19 („Mahler“).
76. Citat după Schreiber, *op. cit.*, p. 95.
77. Schönberg, *Stil und Gedanke*, p. 11.
78. Bruno Walter, *Mahler*, ed. a 2-a, Frankfurt/M, 1957, p. 98.
79. Alma Mahler-Werfel/Gustav Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler, Briefe an Alma Mahler*, Berlin, 1978, p. 137.
80. Citat în Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien–München–Zürich, 1969, p. 47.
81. Bruno Walter, *Mahler, op. cit.*, p. 97.
82. Schönberg, *Stil und Gedanke*, p. 165 („Probleme ale învăţămîntului artistic“.)
83. *Ibidem*, p. 16. („Compoziţie cu 12 tonuri“.)
84. *Ibidem*, p. 32 . („Muzică nouă, muzică învechită. Stil şi idee.“)
85. *Ibidem*, p. 73.
86. Rufer, *op. cit.*, p. 133.
87. Schönberg, *Harmonielehre*, p. 393.
88. Schönberg, *Stil und Gedanke*, Dedicaţie, p. XIX.
89. Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1879–1931*, editat de Österr. Akad. d. Wiss., Wien, 1981.
90. Werner Volk, *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, 1980, p. 17.
91. Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, în H. v. Hofmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen*, în *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, editate de Herbert Steiner, Frankfurt/M, 1970, p. 203.
92. Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, în *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt/M, p. 121.

93. Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena, 1900, p. 10.
94. Hofmannsthal, *Der Dichter und diese Zeit*, în *Ges. Werke in Einzelausgaben, Prosa II*, Frankfurt/M, 1951, p. 281 ş. urm.
95. H. v. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, în *op. cit.*, p. 107.
96. H. v. Hofmannsthal, *Der Dichter und diese Zeit*, în *op. cit.*, p. 279.
97. H. v. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, p. 106.
98. H. v. Hofmannsthal, *Ad Me Ipsum*, în *Aufzeichnungen*, p. 240 ş. urm.
99. H. v. Hofmannsthal, *Ein Brief*, în *Prosa II*, p. 12.
100. *Ibidem*, p. 18 ş. urm.
101. Gerhard Masur, *Prophets of Yesterday, Studies in European Culture 1890–1914*, New York, 1961, p. 132.
102. H. v. Hofmannsthal, *Briefe 1900–1909*, Wien, 1937, p. 127.
103. H. v. Hofmannsthal, *Briefwechsel mit Anton Wildgans*, Heidelberg, 1971, p. 31.
104. H. v. Hofmannsthal, *Buch der Freude*, în *Aufzeichnungen*, p. 71.
105. *Ibidem*, p. 65.
106. *Ibidem*, p. 101.
107. H. v. Hofmannsthal, *Brief an R. A. Schröder*, în *Briefe 1900–1909*, p. 67.
108. H. v. Hofmannsthal, *Prosa IV*, în *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt/M, 1955, p. 40.
109. *Fackel* 64, p. 14.
110. Karl Kraus, *Werke VI, Literatur und Lüge*, München, 1958, p. 69.
111. Karl Kraus, *Werke VIII, Untergang der Welt durch schwarze Magie*, München, 1960, p. 228 ş. urm.
112. Robert Musil, *Rătăcirile elevului Törleß*, trad. de Cornelia Andriescu, Editura Canova, Iaşi, 1991, p. 5.
113. *Ibidem*, p. 19.
114. *Ibidem*, p. 27.
115. *Ibidem*, p. 155.

Capitolul 5

1. Citat după Joachim Kühn, *Gescheiterte Sprachkritik, Fritz Mauthners Leben und Werk*, Berlin–New York, 1975, p. 229 ş. urm. (De mare preţ pentru înţelegerea lui Mauthner au fost pentru mine convorbirile pe care le-am avut în 1968 cu profesorul R. H. Popkin. — A. S. Janik)
2. Fritz Mauthner, „Die Herkunft des sprachkritischen Gedankens“, în *Die Zukunft*, 47 (1904), p. 10 ş. urm.; republicat în Fritz Mauthner, *Prager Jugendjahre, Erinnerungen*, Frankfurt/M, 1969, p. 202.
3. *Ibidem*, p. 199.

4. Joachim Thiel, „Zur Kritik der Sprache. Briefe Fritz Mauthners an Ernst Mach“, în *Muttersprache*, anul 76, 1966, p. 80.

5. Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, republicare fără modificări a celei de a doua ediţii din 1906, Frankfurt/M; Berlin, Wien, 1982, vol. III, p. 256 ş. urm., vezi şi F. Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie*, republicare fără modificări a primei ediţii din 1910/11, Zürich, 1980, vol. I, p. XII.

6. F. Mauthner, *Beiträge*, vol. I, p. 507; vezi şi vol. III, p. 261 ş. urm.

7. F. Mauthner, *Beiträge*, vol. III, p. 273; vezi şi vol. I, p. 221 şi vol. II, p. 77.

8. F. Mauthner, *Wörterbuch*, vol. I, p. XI.

9. F. Mauthner, *Beiträge*, vol. III, p. X.

10. *Ibidem*, p. 327.

11. *Ibidem*, vol. I, p. 614.

12. F. Mauthner, *Wörterbuch*, vol. I, p. XCII.

13. *Ibidem*, vol. II, p. 354 ş. urm.

14. *Ibidem*, vol. II, p. 355.

15. *Ibidem*, vol. II, p. 354.

16. Arthur Schopenhauer, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grund*, după ed. a 2-a lărgită din 1847, în *Sämtliche Werke*, editate de Paul Deussen, München, 1912, p. 218.

17. F. Mauthner, *Wörterbuch*, vol. II, p. 386.

18. *Ibidem*, vol. II, pp. 365, 366.

19. *Ibidem*, vol. II, p. 367.

20. *Idem*.

21. *Ibidem*, vol. II, p. 374.

22. F. Mauthner, *Beiträge*, vol. I, p. 327 ş. urm.

23. *Ibidem*, vol. I, p. 235.

24. *Ibidem*, vol. I, p. 321.

25. *Ibidem*, vol. I, p. 192 ş. urm., 199.

26. *Ibidem*, vol. I, p. 516, ş. urm.

27. *Ibidem*, vol. I, p. 25.

28. *Ibidem*, vol. I, p. 517.

29. *Ibidem*, vol. I, p. 18 ş. urm.

30. *Ibidem*, vol. III, p. 637.

31. F. Mauthner, *Die Sprache*, ed. Martin Buber, Frankfurt/M, 1906, p. 109.

32. F. Mauthner, *Beiträge*, vol. I, pp. 91–97.

33. *Ibidem*, vol. I, p. 97.

34. *Ibidem*, vol. I, p. 35.

35. *Ibidem*, vol. III, pp. 353, 354.

36. *Ibidem*, vol. III, p. 354.

37. J. Thiele, *Briefe Mauthners an Ernst Mach*, în *op. cit.*, p. 81.

38. Mauthner, *Beiträge*, vol. III, p. 459.
39. *Ibidem*, vol. III, p. 561 ş. urm.
40. *Ibidem*, vol. III, p. 565.
41. *Ibidem*, vol. III, p. 579.
42. *Ibidem*, vol. III, p. 359.
43. *Ibidem*, vol. I, p. 170.
44. *Ibidem*, vol. III, p. 389.
45. *Ibidem*, vol. II, p. 64.
46. *Ibidem*, vol. I, p. 697.
47. *Ibidem*, vol. I, p. 706.
48. F. Mauthner, *Die Sprache*, p. 120.
49. F. Mauthner, *Beiträge*, vol. I, p. 118.
50. F. Mauthner, *Wörterbuch*, vol. I, p. XI.
51. Werner Volk, *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, 1983, p. 52.
52. F. Field, *Last Days of Mankind*, p. 245, nota 43.
53. Robert S. Cohen, „Ernst Mach: Physics, Perception and the Philosophy of Science", în *Synthese*, vol. 17, nr. 213, p. 162. Field, *op. cit.*, relatează că Friedrich Adler, fiul întemeietorului social-democraţiei austriece, lucra, în timpul cît a fost în închisoare ispăşind o pedeapsă pentru uciderea contelui Stürgkh, la o carte despre Mach.
54. Cohen, *Ernst Mach*, p. 168, nota 42.
55. Albert Einstein, „Note autobiografice", în Albert Einstein, *Cum văd eu lumea,* Humanitas, 1996, p. 161, trad. de M. Flonta, I. Pârvu, D. Stoianovici.
56. Gerald Holton, *Thematische Analyse der Wissenschaft*, Frankfurt/M, 1981, p. 208 ş. urm.
57. *Ibidem*, p. 240.
58. Ernst Mach, *Erkenntnis und Irrtum*, ed. a 5-a, Leipzig, 1926, p. 88 ş. urm.
59. *Ibidem*, p. 6 ş. urm.
60. E. Mach, *Die Geschichte und die Wurzel des Satzes von der Erhaltung der Arbeit*, Praga, 1872, p. 57 ş. urm.
61. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, ed. a 6-a, Jena, 1911, p. 38.
62. John Passmore, *A Hundred Years of Philosophy*, ed. a 2-a, London, 1866, p. 213.
63. Wendell D. Bush, „Avenarius and the Standpoint of Pure Experience", în *Archives of Philosophy, Psychologie and Scientific Method*, vol. 2 (1905), p. 26.
64. I. M. Bochenski, *Europäische Philosophie der Gegenwart*, ed. a 2-a, Bern–München, 1951, p. 148.
65. Bush, *op. cit.*, p. 26.

66. Richard Avenarius, *Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes: Prolegomena zu einer Kritik der reinen Erfahrung*, ed. a 2-a, Berlin, 1903.
67. Ernst Mach, *Erkenntnis und Irrtum*, p. 164 ş. urm.
68. Ernst Mach, *Die Mechanik historisch-kritisch dargestellt*, republicare fără modificări a celei de a 9-a ediţii din 1933, Darmstadt, 1963, p. 457.
69. *Ibidem*, p. 217.
70. *Ibidem*, p. 433.
71. *Ibidem* p. 251.
72. Cohen, *Ernst Mach*, p. 149.
73. E. Mach, *Mechanik*, p. 458.
74. Max Planck, „Die Einheit des physikalischen Weltbildes", în *Physikalische Zeitschrift*, anul 10, 1909, pp. 62–63. Vezi şi răspunsul lui Mach în aceeaşi revistă, anul 11, 1910, p. 509 ş. urm. şi replica lui Planck, pp. 1186 ş. urm. Disertaţia lui Musil, *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, republicare fără modificări, Reinbek, 1980, conţine de asemenea o critică pătrunzătoare a teoriilor lui Mach.
75. Max Planck, „Zur Machschen Theorie der physikalischen Erkenntnis", în *Physikalische Zeitschrift*, anul 11, p. 1190.
76. Holton, *Thematische Analyse*, pp. 219–225.
77. H. von Helmholtz, Cuvînt înainte la Heinrich Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik, Gesammelte Werke III*, Leipzig, 1899, p. VII.
78. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen...*, p. 299 ş. urm.
79. E. Mach, *The Science of Mechanics*, p. 318, notă. (Acest pasaj nu este cuprins în ediţia germană citată mai sus. Mach a cunoscut şi a aprobat traducerea englezească.)
80. R. B. Braithwaite, *Scientific Explanation*, Cambridge, 1959, p. 90 ş. urm.
81. Avenarius, *op. cit.*, p. 6.
82. Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik*, p. 2 ş. urm.
83. *Ibidem*, p. 17.
84. *Ibidem*, p. 45.
85. H. Hertz, *Untersuchungen über die Ausbreitung der elektrischen Kraft*, în *Ges. Werke II*, Leipzig, 1994, p. 23.
86. Ludwig Boltzmann, *Populäre Schriften*, ed. a 3-a, Leipzig, 1925, p. 330.
87. A. d'Abro, *The Rise of the New Physics*, vol. I, New York, 1952, pp. 388–394.
88. M. Planck, *Die Einheit des physikalischen Weltbildes*, în *op. cit.*, p. 74.
89. L. Wittgenstein, *Tractatus*, propoziţiile 1.13, 1.2, 1.21, 2.1, 2.201, 3.4, 3.411.

90. S. E. Toulmin, *Physical Reality*, New York, 1970, Introducere.
91. Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, vol. 4, Darmstadt, 1973, p. 110 ş. urm.
92. Hertz, *Prinzipien der Mechanik*, în *op. cit.*, p. 53, Observaţie preliminară.
93. Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure*, trad. de N. Bagdasar şi El. Moisuc, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 11.
94. Immanuel Kant, *Prolegomene la orice metafizică viitoare care se va putea înfăţişa drept ştiinţă*, trad. de M. Flonta şi Th. Kleininger, Editura All, 1996, p. 166.
95. *Ibidem*, p. 158.
96. *Ibidem*, p. 154.
97. *Ibidem*, p. 157.
98. *Idem*.
99. Immanuel Kant, *Bazele metafizicii moravurilor*, trad. de I. Colin, Editura Antet, Bucureşti, 1994, p. 14.
100. *Ibidem*, p. 34.
101. *Ibidem*, p. 92.
102. Imm. Kant, *Critica raţiunii pure*, p. 20.
103. *Idem*,
104. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, în *Sämtliche Werke*, vol. I, ed. Paul Deussen, München, 1911, p. 493 („Critica filozofiei kantiene").
105. *Ibidem*, p.513.
106. A. Schopenhauer, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grund*, după ed. a 2-a lărgită din 1847, în *Werke*, vol. 3, München, 1912, p. 112.
107. *Ibidem*, p. 137 ş. urm.
108. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, în *op. cit.*, p. 40.
109. *Ibidem*, p. 17.
110. *Ibidem*, p. 36.
111. *Ibidem*, p. 131.
112. Schopenhauer, *Preisschrift über die Grundlage der Moral*, în *Sämtliche Werke*, vol. 3, München, 1912, p. 593.
113. *Ibidem*, p. 674.
114. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, în *op. cit.*, p. 440.
115. *Ibidem*, p. 461.
116. Søren Kierkegaard, *Tagebücher*, vol. 5, în *Gesammelte Werke*, Düsseldorf-Köln, 1974, p. 195.
117. S. Kierkegaard, *Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller*, în *Ges. Werke,* secţiunea 33, *Schriften über sich selbst*, p. 51.

118. S. Kierkegaard, *Eine Literarische Anzeige*, în *Ges. Werke*, secțiunea 17, p. 79.
119. *Ibidem*, p. 96.
120. *Ibidem*, p. 97.
121. Karl Kraus, *Die Fackel*, 706–711, pp. 1–28, p. 23.
122. S. Kierkegaard, *Gesichtspunkt*, în *op. cit.*, p. 36.
123. S. Kierkegaard, *Literarische Anzeige*, p. 109.
124. S. Kierkegaard, *Gesichtspunkt*, p. 44.
125. S. Kierkegaard, *Ibidem*, p. 47.
126. S. Kierkegaard, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken, Werke*, vol. I, secțiunea 16, p. 194.
127. *Ibidem*, p. 204.
128. *Ibidem*, p. 211.
129. Leo Tolstoi, *My Confession, My Religion and the Gospel in Brief*, în *The Complete Works of L. Tolstoi*, New York, 1889, p. 76.
130. Leo Tolstoi, „Meine Beichte", în *Philosophische und sozial-kritische Schriften, Gesammelte Werke*, vol. 15, Berlin, 1974, p. 96.
131. Lev Tolstoi, *Anna Karenina*, vol. II, E.S.P.L.A., București, 1959, p. 471.
132. *Ibidem*, pp. 473–475.
133. Povestirea *Cei doi bătrîni* arată bine acest lucru. Printre acele povestiri ale lui Tolstoi ce redau în modul cel mai clar concepția sa asupra creștinismului menționăm *Basmul despre Ivan cel prost și cei doi frați ai săi* și *De cît de mult pămînt are nevoie un om?* — povestiri publicate în Tolstoi, *Volkserzälungen*, München, 1961.
134. Tolstoi, *Ästhetische Schriften*, în *Ges. Werke*, vol. 14, Berlin p. 96, p. 104.
135. Vezi S. E. Toulmin, *From Logical Analysis to Conceptual History*, în (ed.) Achinstein/Barker, *The Legacy of Logical Positivism*, Baltimore, 1969.

Capitolul 6

1. Scrisoare către Ludwig von Ficker, din octombrie sau noiembrie 1919, în L. Wittgenstein, *Briefe*, Frankfurt/M, 1980, p. 96.
2. Prezentarea fundalului vieții personale a lui Wittgenstein și a educației sale se sprijină înainte de toate pe convorbirile lui A.S. Janik la Viena, în iarna anilor 1969/70, cu Thomas Stonborough și alți membri ai familiei lui Wittgenstein, ca și cu persoane ce cunoșteau mediul familiei. Pentru anumite puncte a se vedea și cartea lui Paul Engelmann și scrierile lui G. H. von Wright referitoare la persoana lui Ludwig Wittgenstein. Mai multe amănunte cu privire la cariera spectaculoasă a lui Karl Wittgenstein

ca industriaş pot fi găsite în cartea lui Hans Melzacher *Begegnungen auf meinem Lebensweg*. Asupra acestei cărţi am fost făcut însă atent prea tîrziu pentru a o mai putea utiliza în capitolul de faţă (A. S. Janik).

3. Karl Wittgenstein, *Zeitungsartikel und Vorträge*, Wien, 1913.

4. Vezi Albert Einstein *Note autobiografice*, în Albert Einstein, *Cum văd eu lumea, ed. cit.*

5. Vezi Friedrich Waismann, *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, în Ludwig Wittgenstein, *Schriften*, vol. III, Frankfurt/M, 1967, p. 46, 130 ş. urm., 165 ş. urm.

6. Vezi Georg Henrik von Wright, *Biographische Betrachtung*, în L. Wittgenstein, *Schriften*, 1, Frankfurt/M. 1960, p. 83.

7. Vezi, de exemplu, L. Wittgenstein, *Lecţii şi convorbiri despre estetică, psihologie şi credinţa religioasă*, trad. de M. Flonta, A.-P. Iliescu, Humanitas, 1993; L. Wittgenstein, *Însemnări postume 1914–1951*, trad. de M. Flonta, A.-P. Iliescu, Humanitas, 1995.

8. Comunicări personale ale lui Philip Radcliffe, Thimothy Moore şi ale doamnei G. E. Moore din anii 1946–48 (S. E. Toulmin).

9. Vezi articolul lui Mach, „Die Leitgedanken meiner naturwissenschaftlichen Erkenntnislehre und ihre Aufname durch die Zeitgenossen", în *Physikalische Zeitschrift*, anul 11, 1910, p. 599.

10. von Wright, *op. cit.*, p. 99.

11. Folosirea acestui termen de către Wittgenstein (ca şi de către Lichtenberg, W. H. Watson, N. R. Hanson şi alţi filozofi ai limbajului şi ai ştiinţei) se deosebeşte de folosirea pe care a propus-o Th. S. Kuhn în cartea lui mult discutată *Structura revoluţiilor ştiinţifice*; vezi şi St. E. Toulmin, *Forsight and Understanding. An Enquiry into the Aims of Science*, Hutchinson, London, 1961 şi îndeosebi Toulmin, *Human Understanding*, Princeton University Press, 1972.

12. Vezi John M. Keynes, „My Early Beliefs", în *Two Memoirs*, London, 1949, p. 99; Bertrand Russell vorbeşte despre prietenia lui cu D. H. Lawrence în *Portraits from Memory*, London, 1956.

13. Theodor Haecker, *Søren Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit*, Innsbruck, 1913, p. 29.

14. Ibidem, p. 57.

15. Robert S. Cohen, Introducere la Heinrich Hertz, *The Principles of Mechanics*, New York, 1956.

16. Paragrafele ce sprijină argumentarea din *Tractatus Logico-Philosophicus* vor fi citate în continuare cu referinţa *Tractatus* şi indicarea cifrelor ce permit identificarea lor.

17. Utilizăm aici ediţia englezească a *Tractatus*-ului în traducerea lui D. F. Pears şi B. F. McGuiness, London–New York, 1961; vezi acolo paragraful 2.1.

18. Wittgenstein, *Tagebücher 1914–16*, în *Schriften*, vol. I, Frankfurt/M. 1980, p. 123.

19. *Ibidem*, p. 102.

20. Despre „spaţii de fază“ în mecanica statistică, vezi A. d'Abro, *The Rise of the New Physics*, vol. I, New York, 1952, pp. 388–394; E. H. Kennard, *The Kinetic Theory of Gases*, New York, 1938, pp. 338–392.

21. Cum s-a menţionat deja, Wittgenstein voia să înceapă să studieze cu Boltzmann în 1906, adică în anul în care acesta s-a sinucis.

22. Gottlob Frege, *Sens şi semnificaţie*, în *Logică şi filozofie* (ed.) N. Târnoveanu, Gh. Enescu, Editura politică, Bucureşti, 1966, p. 61 ş. urm.

23. *Ibidem*, p. 60, notă.

24. Vezi, de exemplu, Frege, *Einführung in die Logik*, în *Nachgelassene Schriften*, vol. I (ed.) H. Hermes, F. Kaulbach, F. Kambartel, ed. a 2-a, Hamburg, 1983, p. 201 ş. urm.; Wittgenstein a aprobat în mod explicit această judecată a lui Frege, vezi *Philosophische Untersuchungen*, *Schriften*, vol. I, & 49, p. 315.

25. Wittgenstein, *Briefe*, în *op. cit.*; p. 18.

26. Citat în E. Anscombe, P. Geach, *Three Philosophers*, Oxford, 1961, p. 130.

27. Waismann, *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, în *op. cit.*, p. 46.

28. Wittgenstein atinsese această problemă deja în 1915 în jurnalele sale, vezi *Schriften*, vol. I, p. 143.

29. El ar fi stăruit totuşi asupra faptului că *lucrurile trebuie să stea aşa* din raţiuni *logice*, chiar dacă nu existau nici un fel de dovezi empirice pentru aceasta, o concepţie care i s-a părut mai tîrziu absurdă; vezi în această privinţă şi pasajul concludent din Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein. Ein Erinnerungsbuch*, München–Wien, p. 109.

30. Acesta este sensul celebrei „metafore a scării“ a lui Wittgenstein din *Tractatus*, 6.54; scara propoziţiilor sale trebuie să fie aruncată după ce, pe baza ei, ele au fost depăşite.

31. P. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein, Briefe und Begegnungen*, München, 1970, p. 77.

32. W. Abeles Iggers, *Karl Kraus*, în *op. cit.*, cap. 3, p. 114.

33. Ludwig Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker*, (ed.) G. H. Wright, în *Brennerstudien*, vol. I, Salzburg, 1969. Volumul cuprinde scrisorile şi cărţile poştale adresate de Wittgenstein lui Ficker şi, în afară de acestea, un articol al lui W. Methlagl despre relaţiile lui Wittgenstein cu Ficker şi o relatare a lui von Wright cu privire la istoria publicării *Tractatus*-ului. (Propria noastră relatare asupra acestei istorii se sprijină pe articolul lui von Wright.)

34. *Ibidem*, p. 32; de asemenea în Wittgenstein, *Briefe*, *op. cit.*, p. 94.

35. *Briefe an Ficker*, p. 38, *Briefe*, p. 102.

36. *Briefe an Ficker*, p. 35, *Briefe*, p. 96 ş. urm.

37. Vezi şi *Tagebücher*, în *op. cit.*, p. 170.

38. Karl Kraus, *Werke III*, în *op. cit.*, p. 338.
39. Waismann, *op. cit.*, p. 115.
40. *Ibidem*, p. 118; Schopenhauer, moto în fața scrierii sale despre fundamentul moralei.
41. *Ibidem*, p. 68.
42. Wittgenstein, *Tagebücher*, în *op. cit.*, p. 169.
43. Vezi *Tractatus*, Prefață.
44. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein*, pp. 59–61.
45. *Ibidem*, pp. 71–73.
46. Engelmann, „Über den Tractatus Logico-Philosophicus", în *Bei der Lampe*, manuscris netipărit.
47. Vezi *Tractatus*, 6.11; 6.121; 6.124, propoziția a doua; vezi și 4.461.
48. K. Kraus, *Werke III*, în *op. cit.*, p. 161.
49. Wittgenstein, *Briefe*, în *op. cit.*, p. 72 și. urm.
50. Kraus, *Werke*, p. 124.

Capitolul 7

1. Vezi John M. Keynes, *Two Memoirs*, London, 1949; Bertrand Russell, *Portraits from Memory*, London, 1956, cap. 6, nota 13.
2. Tolstoi, *Anna Karenina*, partea a 8-a, cap. 10–13.
3. Îi sînt îndatorat lui Hans Hess de la Universitatea Sussex pentru convorbirile concludente asupra acestei teme (St. E. Toulmin).
4. Această relatare se sprijină în parte pe amintirile lui Engelmann și pe considerații cu caracter biografic ale lui von Wright, în parte pe convorbirile lui St. E. Toulmin în Viena.
5. Comunicare personală a lui Richard Braithwaite către St. E. Toulmin.
6. Au planat la un moment dat îndoieli că această vizită ar fi avut într-adevăr loc; între timp există mai multe dovezi independente în acest sens.
7. Erich Lucas din Tel Aviv mi-a atras atenția asupra semnificației lui Gordon și mi-a explicat corelațiile dintre mișcarea kibuțurilor și ideile lui Tolstoi.
8. Am vorbit cu Dorothy Moore imediat după această întîlnire și ea mi-a relatat-o foarte amuzată.
9. Drury și Watson au fost doar două exemple deosebit de demne de atenție ale unor tineri filozofi remarcabili pe care Wittgenstein i-a deconsiliat cu multă vigoare să aleagă această disciplină ca profesiune; el a exprimat și oral această atitudine începînd cu anul 1946.
10. Vezi Stanley Rosen, *Nihilism: A Philosophical Essay*, New Haven–London, 1969, pp. 5–8.
11. L. Wittgenstein, *Zettel*, 458, în *Schriften*, vol. 5, ed. a II-a Frankfurt/M., 1982, p. 381; vezi pentru însemnătatea acestei distincții și *Philo-*

sophische Untersuchungen, partea a doua, în *Schriften*, vol. I, Frankfurt/M., 1980, pp. 514, 517, 525 ş. urm.

12. Vezi bunăoară Waismann, *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, în L. Wittgenstein, *Schriften*, vol. 3, 1980, p. 69.

13. O observaţie pe care am notat-o, la timpul ei, în anul universitar 1946/47.

14. Acest lucru mi-a fost povestit de Rudolf Koder, în 1969, la Viena (A. S. Janik).

15. Despre Loos, vezi şi capitolul 4.

16. Bernhard Leitner, „Wittgenstein's Architecture“, în *Artforum*, New York, 1970; articolul conţine şi o serie de fotografii interesante ale casei.

17. Rezultatul acestei răsturnări este bine prezentat în cărţi cum ar fi Hans Reichenbach, *The Rise of Scientific Philosophy*, Berkeley, 1951 sau Alfred J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, ed. a II-a, New York, 1946, cu sublinierea necesităţii de „a conduce filozofia pe drumul sigur al ştiinţelor naturii“.

18. Aşa-numitul „număr de Crăciun“ al lui Schiller cu titlul *Mind* a ridiculizat cu deosebire diferitele variante ale filozofiei idealiste tîrzii.

19. Vezi renumitul articol al lui G. E. Moore „The Refutation of Idealism“ în *Mind*, anul 12 (1903), pp. 433–453, care nu atacă niciodată tezele idealiştilor, ci consideră propoziţiile lor în sens literal şi contrazice ceea ce ele *par* să spună.

20. Într-o lucrare de seminar, la Universitatea Brandeis în anul 1967/68, John Macfarland mi-a atras atenţia asupra acestei înrudiri (S. E. Toulmin).

21. În acelaşi seminar, William Stockton a arătat asemănarea dintre argumentele etice ale lui McTaggart şi Moore (S. E. Toulmin).

22. Roy Harrod, *The Life of John Maynard Keynes*, New York, 1951, p. 72.

23. John M. Keynes, „My Early Beliefs“, în *Two Memoirs*, *op. cit.*

24. Din literatura cuprinzătoare şi încă în creştere asupra acestui grup sînt de recomandat cu deosebire volumele biografiei lui Leonard Woolf.

25. John Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc*, trad. de A. Roşu şi T. Voiculescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961, „Epistolă către cititor“.

26. Aşa cum este ea reprezentată în publicaţii ca *International Encyclopedia of Unified Science*, editată începînd din anul 1930 de către University of Chicago Press.

27. Această concepţie este bine ilustrată, de exemplu, în cărţi cum este cartea lui C. K. Ogden şi I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, New York, 1946.

28. B. Russell, *Our Knowledge of the External World as a Field for the Scientific Method in Philosophy*, London–New York, 1914.

29. Vezi relatarea în cartea lui Engelmann; vezi şi notiţele asupra convorbirilor dintre Schlick şi Waismann, în Waismann, *op. cit.*

30. F. Waismann, p. 14.
31. P. Engelmann, p. 97.
32. F. Waismann, p. 89.
33. *Ibidem*, p. 87, p. 89.
34. Vezi Rudolf Carnap, *Logical Foundations of Probability*, Chicago, 1950, Carl G. Hempel, *Aspects of Scientific Explanation*, New York, 1961.
35. A se compara, în această privință, argumentele lui Hempel despre „dilema teoreticianului“, în *op. cit.*, cu cele ale lui D. S. Shapere, în (ed.) Achinstein, Barker, *The Legacy of Logical Positivism*, Baltimore, 1969.
36. Vezi, bunăoară, Stuart Hughes, *Consciousness and Society; The Reorientation of European Social Thought* 1890–1930, New York, 1953, cap. 10.
37. Brian Farell, „An Appraisal of Therapeutic Positivism“, în *Mind*; anul 1946, pp. 25–48 şi 133–150.
38. Vezi argumentele lui John Wisdom în culegerea lui de articole, *Philosophy and Psychoanalysis*, Oxford, 1953, termenul „cerebrosen“ este, fireşte, o invenție a mea (St. E. Toulmin); este interesant de reținut că unii psihanalişti freudieni ortodocşi din Anglia interpretează sarcina lor în terapia nevrozelor în mare măsură ca o clarificare a unor asemenea confuzii conceptuale principiale; acest lucru a devenit clar în discuțiile purtate cu Roger Money-Kyrle şi cu alții la începutul anilor '50.
39. P. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein*, p. 77.
40. L. Wittgenstein, *Caietul albastru*, trad. de M. Dumitru, M. Flonta şi A.-P. Iliescu, Humanitas, 1993, pp. 130–131.
41. F. Waismann, *op. cit.*, pp. 182–186.
42. *Ibidem*, p. 209 ş. urm. Într-un articol despre Wittgenstein din *Encounter*, ianuarie 1969, am întîmpinat greutăți în ceea ce priveşte găsirea echivalentului englezesc al expresiei *hinweisende Erklärung* în această remarcă a lui Wittgenstein. Mai mulți cititori au scris revistei că traducerea mea prin *consequential clarification* ar trebui să fie înlocuită cu *ostensive definition*. Se poate ca adepții pozitivişti ai lui Wittgenstein să fi înțeles expresia în acest sens; Wittgenstein însuşi subliniază însă că o asemenea explicație nu este o definiție. În ciuda argumentelor lui Michael Lipton şi ale altora, traducerea prin *ostensive demonstration* mi se pare cea care se apropie mai mult de ideile lui Wittgenstein.
43. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, în *Schriften*, vol. I, § 415, p. 431.
44. *Ibidem*, § 23, p. 300 ş. urm.
45. Heinrich Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik*, în *Ges. Werke III*, Leipzig, 1894, p. 9.
46. Vezi, de exemplu, prezentarea lui Viktor Kraft, *Der Wiener Kreis. Der Ursprung des Neopositivismus*, ed. a 2-a, Wien–New York; 1968, p. 107 ş. urm.

47. Vezi, de exemplu, *Philosophische Bemerkungen*, I, § 6, în *Schriften*, vol. II, p. 54 şi *Philosophische Untersuchungen*, § 27–34, pp. 302–306.

48. Frank Ramsey a făcut odată o observaţie critică cu privire la ambiguitatea argumentării lui Wittgenstein cu privire la „ceea ce nu poate fi spus" (*Unsagbare*) în *Tractatus*: „Dacă nu se poate spune, atunci nu poate fi spus şi nu poate fi nici fluierat."

49. W. V. O. Quine: *Două dogme ale empirismului*, în J. Pîrvu (ed.) *Epistemologie. Orientări contemporane*, Editura Politică, Bucureşti, 1974, pp. 33–58.

50. Mai multe exemple de acest fel în notiţele mele nepublicate despre lecţiile lui Wittgenstein la Cambridge, în 1946–47.

51. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 109, p. 342.

52. Citat de Engelmann, vezi *Ludwig Wittgenstein*, p. 107.

53. B. Rukschcio, R. Schachel, *op. cit.*, p. 85.

54. *Fackel*, nr. 329–330, p. 4.

55. Otto Stoessl, *Lebensform und Dichtungsform*, München, 1914.

56. Hugo v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa III*, Frankfurt/M, 1953, p. 66 ş. urm.

57. F. Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, în *op. cit.*, vol. I, p. 25.

58. *Ibidem*, p. 191; vezi şi Mauthner, vol. III, p. 431 ş. urm., p. 435.

59. Vezi Wittgenstein, „Lecture on Ethics", în *Philosophical Review*, 74 (1965), pp. 3–12.

60. F. Waismann, *op. cit.*, p. 115.

61. *Ibidem*, p. 117

62. Vezi L. Wittgenstein, *Lecţii şi convorbiri despre estetică, psihologie şi credinţa religioasă*, trad. de M. Flonta, A. P. Iliescu, Humanitas, 1993, pp. 111–145.

63. Vezi Paul L. Holmer, „Indirect Communications", în *Perkin's Journal*, primăvara 1971, pp. 14–24.

64. P. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein*, p. 31; de asemenea în L. Wittgenstein, *Briefe, op. cit.*, p. 117.

65. Engelmann, *op. cit.*, p. 38; *Briefe*, *op. cit.*, p. 146.

66. Engelmann, p. 40; *Briefe*, p. 206.

67. Engelmann, p. 39; *Briefe*, p. 152.

Capitolul 8

1. W. W. Bartley III a adus unele contribuţii interesante la cunoaşterea acestei epoci; el a pus în lumină influenţa ideilor lui Bühler cu privire la „gîndirea fără imagini" şi „conştiinţa regularităţilor" asupra teoriilor educaţionale ce au stat la temelia reformei învăţămîntului în Austria după

1919. La cursurile de perfecţionare a învăţătorilor şi profesorilor ce au fost instituite pe parcursul desfăşurării acestei reforme ar fi participat, aşa cum afirmă Bartley, atît Karl Popper, cît şi Ludwig Wittgenstein; vezi W. W. Bartley, *Wittgenstein. Ein Leben*, München, 1983.

2. Vezi eseul cu caracter de autobiografie ştiinţifică al lui Mach, *Die Leitgedanken meiner naturwissenschaftlichen Erkenntnislehre und ihre Aufnahme durch die Zeitgenossen*, în *Physikalische Zeitschrift*, anul 11, 1910, pp. 599–606.

3. Ludwig Wittgenstein, *Tagebücher*, în *Schriften*, vol. I, ed. a 4-a, Frankfurt/M, 1980, p. 175.

4. Domnul J. J. Shapiro mi-a atras atenţia asupra unor pasaje hotărîtoare din articolul tîrziu al lui Kant „Sfîrşitul tuturor lucrurilor“ („Das Ende aller Dinge“), text ce este adesea dat la o parte ca produs al unui om senil, dar care, la o lectură făcută cu grijă, lasă să se vadă cu claritate implicaţiile istorice ale concepţiilor liberale ale lui Kant.

5. Această exprimare mi-a fost comunicată în anul 1946/47 de un coleg din Cambridge (S. E. Toulmin).

6. Friedrich Waismann, *Einführung in das mathematische Denken*, Wien, 1946.

7. Am încercat eu însumi să urmăresc mai departe această direcţie „istoric-raţională“ în *Human Understanding*, vol. I, 1972.

8. Willi Reich, *Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Wien–Frankfurt/M, Zürich, 1968.

9. Kurt Blaukopf, *Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien–München–Zürich, 1969.

10. Adolf Loos, *Trotzdem*, retipărire fără modificări a primei ediţii din 1931, Wien, 1982, p. 110 ş. urm.

11. B. Rukschcio, R. Schachel, *Adolf Loos*, Salzburg, 1982, p. 67.

12. Notat de S. E. Toulmin în 1946/1947.

13. Atunci cînd *Aristotelian Society* şi *Moral Association* şi-au ţinut întrunirea lor cumună la Cambridge, în vara anului 1946, Wittgenstein a produs o indispoziţie adîncă părăsind în mod ostentativ oraşul în ziua începerii reuniunii.

14. Wittgenstein avea de obicei cel puţin o dată pe săptămînă o convorbire de 2–3 ore cu Moore în biroul său din Chesterton Road 86. Dorothy Moore avea instrucţiuni precise să împiedice, în acest interval de timp, ca cei doi să fie deranjaţi.

15. Citat de John Wisdom, în 1946/47, într-o convorbire cu S. E. Toulmin.

16. Din convorbiri personale în jurul anului 1953 (S. E. Toulmin).

17. Vezi Introducerea lui G. Ryle la *The Revolution in Phiosophy*, ed. A. J. Ayer et al.

18. Cu privire la aprecierea pozitivă dată de Wittgenstein unor autori ca Augustin, Schopenhauer şi Kierkegaard, vezi relatările lui Waismann, Drury, von Wright, Malcolm şi ale altora ce au fost deja menţionate.

19. Despre Alfred Ayer, Wittgenstein spunea odată: „Ceea ce neliniş-teşte la Ayer este că el e totdeauna deştept"; notat în 1946/47 de S. E. Toulmin.

20. Ludwig Wittgenstein, *Însemnări postume 1914–1951*, *ed. cit.*, p. 151.

21. Cassirer a avut, desigur, o înrîurire considerabilă şi sănătoasă asupra psihologiei cognitive a lui Werner, Kaplan şi a altora; alături de Cassirer poate fi amintit şi R. G. Collingwood, un filozof ce păruse în timpul vieţii a fi „mai conservator" decît Wittgenstein, dar al cărui simţ „istoric" mai puternic face ca argumentele sale să fie mai interesante pentru generaţii mai tîrzii.

Cuprins

Redactor
DANIELA ȘTEFĂNESCU

Apărut 1998
BUCUREȘTI - ROMÂNIA

Tiparul executat la R.A. „Monitorul Oficial"